

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MACBETH PRO. (OU SHAKESPEARE DÉSENCHANTÉ) :
RÉÉCRITURE DE *MACBETH* À LA LUMIÈRE DE L'ACTUALITÉ ET DU
MODÈLE DE LA *RATIONALISATION*

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JÓAN TAUVERON

SEPTEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Geneviève Billette, qui m'a permis de mener à bien ce travail. Un sincère et grand merci pour son encadrement dynamique et créatif, son enthousiasme pédagogue, ses innombrables et tout aussi précieux conseils. Sa compagnie dans cette aventure fut un luxe, et un plaisir.

Aux comédiennes et comédiens Chloé Barshee, Thomas Duret, Marie-Luce Gervais, Jonathan Hardy, Véronique Lafleur, Joanie Poirier, Patrick R. Lacharité, Emanuel Robichaud et Pierre-Raphaël Roux pour avoir généreusement prêté leurs voix à mes personnages.

À mes belles rencontres montréalaises. Elles se reconnaîtront.

À mes amis, de part et d'autre de l'Atlantique.

À Lou, lectrice *première favorite*, pour m'avoir suivi tout au long de la maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
REPRISEURS SHAKESPEARIENS, FICTIONS D'ENTREPRISES.....	8
1.1 Réécritures shakespeariennes.....	8
1.2 Dramaturg(i)es de l'entreprise.....	12
1.3 Terrains moins sillonnés.....	13
1.4 <i>Macbeth</i> à l'écran, le « travail » au cinéma.....	17
CHAPITRE II	
UNE MÉTAPHORE À FILER.....	24
2.1 La <i>rationalisation</i> ou <i>désenchantement du monde</i> de Max Weber.....	24
2.1.1 Le concept.....	24
2.1.2 L'actualité de la <i>rationalisation</i>	27
2.2 La démarche créative derrière le concept.....	30
2.3 Une histoire de hiérarchies :	
la culture de l'entreprise versus le système féodal.....	33
2.3.1 La culture d'entreprise.....	33
2.3.2 Le système féodal.....	38
2.4 Création de la métaphore-cœur.....	39

CHAPITRE III	
L'EXPÉRIENCE D'ÉCRITURE, LE BRICOLAGE DRAMATURGIQUE.....	44
3.1 Les impasses, les détours.....	45
3.1.1 La rationalisation, un cadre conceptuel et non un processus.....	45
3.1.2 Le fait divers.....	46
3.2 La langue, une épreuve.....	49
3.2.1 Le vers libre : entretenir l'inspiration, préserver la poésie, conserver la théâtralité.....	49
3.2.2 Aborder les personnages par les atouts de parole.....	51
3.2.2.1 Choix des personnages.....	51
3.2.2.2 Jeux de structures, jeux d'intrigues.....	59
3.3 L'intertextualité et le bricolage dramaturgique.....	60
3.3.1 Un réseau d'images composite.....	61
3.3.1.1 Les prédictions.....	62
3.3.1.2 Les taches et les produits d'entretien.....	63
3.3.1.3 Le meurtre, la vache et la « Boîte-à-Meuh ».....	66
3.3.1.4 La mort et le suicide.....	68
3.3.2 Autres coquetteries théâtrales.....	69
3.4 La mise en lecture.....	70
CONCLUSION.....	72
ANNEXES.....	74
A. Corps du programme de la mise en lecture.....	74
B. Plan technique de la pièce.....	75
C. Texte intégral : <i>MacBeth Pro. ou Shakespeare désenchanté</i>	77
BIBLIOGRAPHIE.....	169

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Pyramide « néo-féodale » de la hiérarchie d'entreprise	40

RÉSUMÉ

La création associée à cette recherche est une pièce, réécriture de *Macbeth* de Shakespeare, intitulée « *MacBeth Pro. ou Shakespeare désenchanté* ». Ce mémoire décrit la pensée et l'écriture développées pour conserver (ou altérer le moins possible) la poésie, les thématiques et les subtilités de l'œuvre originale dans le contexte auquel j'ai choisi de la réécrire : l'entreprise capitaliste.

En transposant ce classique dans le milieu particulier des affaires, je voulais, à travers l'écriture dramatique, questionner l'entreprise sur deux points. D'abord, son rapport qualitatif à l'humain, en cherchant à comprendre les conséquences macroscopiques de ses agissements microscopiques, internes et sujets à intrigues. Puis, aussi surprenant que cela puisse paraître, son rapport à l'esthétique en général, la poésie et les mots notamment. À terme, la proposition principale de cette réécriture est de comparer le système féodal qui régissait la vie sociale du temps du monarque Macbeth d'Écosse (XI^{ème} siècle) jusqu'à l'époque élisabéthaine, et la hiérarchie de l'entreprise capitaliste avec ses strates peu perméables entre elles.

Pour arriver à une actualisation cohérente, il semblait nécessaire de comprendre le changement de paradigme qui s'opère entre le XVII^{ème} et le XXI^{ème} siècles quant à la question du surnaturel. Cette dernière importe car l'intrigue de *Macbeth* repose sur cette thématique fondamentale aujourd'hui oubliée en Occident. Ainsi, la notion de « rationalisation » ou « désenchantement du monde » décrite par Max Weber (1903), a grandement sustenté cette recherche.

Outre ce concept particulier, le mémoire s'érige avec l'apport de la philosophie (moderne, contemporaine), de la sociologie d'entreprise, ainsi que de l'actualité du monde politique et des affaires. Toutes ces « matières » utiles à la réflexion ont en même temps investi la création. Elles ont servi un geste d'écriture qui se voulait similaire à celui de Shakespeare, dont les inspirations lors de la rédaction de *Macbeth* étaient certes historiques, mais aussi politiques et sociales.

Mots-clés : réécriture - palimpseste - rationalisation - désenchantement du monde - dramaturgie - rhapsodie - Shakespeare - modernité - sociologie de l'entreprise.

INTRODUCTION

La richesse est tout, les hommes absolument rien ? Quoi ? [...] Mais alors, il n'y a rien de plus à souhaiter que le Roi, resté seul sur son île, tourne indéfiniment la manivelle pour produire, avec des automates, tout ce que fait l'Angleterre. (Simonde de Sismondi, 1827, [1819] : 419)

Réécrire *Macbeth*, aujourd'hui. Quatre cents ans plus tard. Dans notre modernité. Cette recherche-crédation propose d'adapter l'œuvre de Shakespeare au monde de l'entreprise contemporaine, lui-même traversé par le présent contexte de crise économique (et plus largement écologique et sociale) en Occident. Ce choix d'adaptation ayant pour point de départ une intuition toute personnelle, sa pertinence esthétique et conceptuelle sera expliquée et défendue ici.

La notion de « geste palimpsestique » viendra à plusieurs reprises ponctuer cette recherche. À l'origine, le palimpseste désigne un parchemin réutilisé. Cependant, il faudra dans ce travail entendre le terme *palimpsestique* selon l'acception que lui accorde généralement Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes* (1982). C'est-à-dire dans une idée plutôt esthétique (emprunt, imitation, réécriture) et non dans son opération physique littérale et originelle qui consistait à effacer définitivement une trace écrite pour en étaler une nouvelle sur le même support (ironiquement, souvent par souci économique).

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il me semble avisé de se questionner sur l'origine du geste palimpsestique, ou tout du moins sur la forme esthétique et physique première qu'il a pu incarner. En sondant l'Histoire, on en observe des traces substantielles bien avant l'apparition de l'écriture, par exemple dans les gravures

rupestres du Tassili n'Ajjer, haut plateau désertique du Sud-Est du Sahara algérien. Produites durant l'âge néolithique (~ 9000 av. J.-C. à ~ 3000 av. J.-C.), ces œuvres présentent des signes de reprises successives et superposées dont on perçoit quatre motivations distinctes. La première est d'ordre conservateur (« rafraîchissement » physique de l'œuvre par re-gravure sur traits pré-existants mais érodés), la seconde s'ancre aussi dans une volonté de restauration mais avec altération de l'œuvre originale souvent liée à une difficulté technique et/ou stylistique de reproduction. Les deux autres motifs de reprises, plus pertinents pour cette recherche, concernent d'abord une utilisation nouvelle des figures anciennes dans le but de préciser un tableau général :

Le réemploi de figures peintes ou gravées dans une nouvelle scène, en les détournant de leur fonction originale, est la motivation d'un troisième type de reprise. En ce cas, il n'est pas rare de voir des modifications des figures, souvent par ajouts de détails, mais qui peuvent en affecter profondément le sens ou, au moins, la lecture que peut en avoir l'archéologue. (Striedter ; Tauveron, 2003)

Ces reprises peuvent témoigner de l'apparition d'une nouvelle technique ou du développement d'une pratique (domestication des bêtes par exemple). Enfin, un dernier motif de reprise aboutit à un croisement d'esthétiques, parfois indices de changements socio-historiques :

Dans d'autres cas, la reprise est volontairement modificatrice afin de masquer la forme d'origine, de lui conférer un nouvel aspect indiquant d'autres références culturelles. [...] Selon les allées et venues territoriales des porteurs de ces cultures, [...] certaines gravures ont subi des modifications permettant aux derniers arrivés de se les (ré-) approprier. (Striedter ; Tauveron, 2003)

Ces motivations sont similaires à celles qu'évoque Gérard Genette dans *Palimpsestes* : « le travestisseur se saisit d'un texte et le transforme selon telle contrainte formelle ou telle intention sémantique, ou le transpose uniformément et comme mécaniquement dans un autre style. » (Genette, [1982] : 88). L'exemple des œuvres rupestres me semble particulièrement éloquent car il met visuellement en évidence la propriété principale du geste palimpsestique : témoigner. Conscient ou non, c'est un geste de communication complet : historique, social, esthétique et technique. Matriochkas de sens, d'esthétiques et de temporalités, la reprise palimpsestique est un geste qui met définitivement en jeu la Culture et les cultures. Son impulsion et son résultat sont les témoins de leur rencontre.

Macbeth de Shakespeare, à plus d'un titre, est une œuvre d'essence palimpsestique. L'intertextualité omniprésente dans la pièce a piqué ma curiosité, révélé un engouement pour ce texte, jusqu'à me donner envie de le réécrire. Ce n'est pas seulement l'hypertextualité stylistique (références poétiques, emprunts à la mythologie) qui m'intéressait, mais la façon dont les matières premières de la pièce ont pu être combinées pour sa « fabrication ». En effet, lorsque Shakespeare écrit *Macbeth*, il utilise essentiellement deux types de matières textuelles pré-existantes. La première est l'histoire véritable de Macbeth, souverain écossais ayant régné de 1040 à 1057. Shakespeare en a vraisemblablement appris l'existence dans *Les Chroniques d'Angleterre, Écosse et Irlande* de Raphael Holinshed, historien anglais contemporain du dramaturge. On notera au passage que lesdites chroniques sont rimées.

À ce fragment de réel, Shakespeare mêle un autre type de matière. Le monarque au pouvoir au moment de l'écriture de *Macbeth* est alors Jacques Ier (roi des Écossais d'abord, puis des Irlandais et Anglais). Suite à une tempête subie au retour de noces tenues au Danemark (épisode dont on retrouve des traces dans *Macbeth* avec la

thématique du naufrage dans le discours des *Weird Sisters*), s'ouvre le procès des sorcières de North Berwick, soupçonnées responsables des mauvaises conditions météorologiques susmentionnées (1590). Il s'agit de la première chasse aux sorcières d'Écosse. Jacques Ier en supervisa les tortures et autres interrogatoires. Cet événement, autre morceau d'histoire, autre fragment de réel, a connu un véritable retentissement populaire. Son inclusion dans *Macbeth* n'est pas anodine : elle témoigne de l'importance de sa réception. Plus remarquable encore, Jacques Ier consigne suite à cette affaire son expérience et ses constats dans un traité de démonologie (*Daemonologie, in the form of a dialogue, divided into three books*, 1597). Shakespeare puisera dans cette matière « théorique » - puisque considérée un temps comme référence - pour insuffler une aura d'étrangeté funeste à la pièce (Abiteboul, 1993). Bref, force est de constater que Shakespeare a bel et bien effectué un travail de recherche particulier pour écrire *Macbeth*.

Mon choix de réécrire *Macbeth* a également des raisons dialectiques. L'œuvre présente une fable aux thématiques sinistres (corruption, conspiration, sorcellerie), révélant certaines préoccupations sociales bien réelles : Shakespeare témoigne de l'ébranlement sévère des conceptions des ordres naturel, politique, scientifique et théologique que subit son époque (Marienstras, 1981). *Macbeth* est aussi une métaphore de l'Homme face à l'effondrement de la compréhension du monde sur laquelle il avait tout construit, à commencer par lui-même.

Or notre époque révèle et répand également des angoisses généralisées : difficultés économiques, inquiétudes écologiques, tensions sociales (Tordjmann, 2011). Certains penseurs affirment que nous sommes actuellement en pleine période charnière de l'histoire, en plein changement de paradigme social. Alain Touraine suggère par exemple que le post-modernisme n'est plus et que nous venons d'entrer dans une ère

« post-sociale » (Touraine, 2013). Celle-ci serait caractérisée par un désintérêt et un scepticisme envers les figures d'autorité politiques.

De fait, réécrire *Macbeth* dans la sphère politique aujourd'hui serait à mon sens peu pertinent. Le poids politique de l'œuvre serait difficile à percevoir. Il était donc nécessaire de s'interroger sur le secteur qui pourrait encore constituer, sinon une figure d'autorité, une forme de pouvoir immuable car volontairement difficile d'accès, de compréhension, au fonctionnement autocratique et à la structure hiérarchisée, rigide. L'entreprise capitaliste présente l'ensemble de ces caractéristiques. En effet, ses hautes sphères fonctionnent de façon oligarchique (désignation des successeurs par un groupe d'actionnaires « privilégiés », par exemple). Ce n'est toutefois pas ce qui fait son principal intérêt ici. L'entreprise est surtout devenue au fil du temps primordiale dans la vie sociale puisqu'elle est généralement le premier lieu à offrir ou supprimer de l'emploi en grande quantité. Non seulement cela a d'évidentes répercussions financières à différentes échelles (individus, classes, États) ; mais plus encore, l'emploi est devenu le premier moyen d'accomplissement humain depuis le XIX^{ème} siècle (Rifkin, 1995). En effet, une évolution collective des consciences a eu lieu au moment des révolutions industrielles. Max Weber décrypte cette étape socio-historique dans son ouvrage *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905) à travers un concept qu'il nomme *rationalisation*. Cette référence a grandement stimulé ma recherche :

L'intellectualisation et la rationalisation [...] ne signifient donc nullement une connaissance générale [...] des conditions dans lesquelles nous vivons. Elles signifient bien plutôt que nous savons ou que nous croyons qu'à chaque instant nous pourrions, pourvu seulement que nous le voulions, nous prouver qu'il n'existe en principe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie ; bref que

nous pouvons maîtriser toute chose par la prévision. [...] Cela revient à désenchanter le monde. (Weber, 2004, [1904] : 167)

Cette recherche-création doit au concept son titre. Alors que *Macbeth Pro.*   voque le cadre spatio-temporel de l'adaptation, *Shakespeare d  s enchanté* joue sur les (deux) significations complémentaires du terme *d  s enchantement*. En plus de traiter effectivement de l'entreprise, l'intrigue de ma pièce renvoie à la lassitude, l'apathie et la vacuité du mode de vie répandu dans la modernité occidentale.

La société post-moderne n'a plus d'idole ni tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse. (Lipovetski, 1996, [1983] : 12)

Ce sont donc ces deux sens qui dynamisent et équilibrent cette recherche-création.    partir de l'analogie que je fais entre *Macbeth* et les usages de la vie d'entreprise, je tenterai de répondre à la question suivante : en considérant notre modernité, la *rationalisation*, le capitalisme ainsi que leurs évolutions respectives, quel(s) processus développer pour sauvegarder la fable et l'aura de *Macbeth* dans notre époque d  s enchantée ?

La première partie de ce travail dressera un état des lieux des reprises diégétiques littéraires et cinématographiques des   uvres Shakespeariennes d'une part, et des œuvres dramatiques liées au monde de l'entreprise d'une autre. Cet inventaire comment   permettra de préciser les angles de réflexion du projet. Il éclaircira également les pistes d'écriture que j'ai retenues ; quels éléments de réponse ont offerts les auteurs lus, et quels   taient les sillons moins cultivés qui demandaient à

être explorés. La seconde partie explicitera en détail le cadre conceptuel de ma recherche. L'ensemble de références (sociologiques, économiques) contemporaines desquelles je me suis entouré y seront développées ; et nous verrons en quoi elles ont contribué à la conception d'un processus de création inspiré des conditions originales de l'écriture de *Macbeth*. Enfin, la dernière partie de ce mémoire sera consacrée à l'examen critique de l'expérience de création ; de l'écriture d'abord, puis de la mise en lecture. Il s'agira notamment de décrire le travail effectué sur la langue, les personnages, l'intrigue. L'éventuel écart entre le concept d'écriture échafaudé dans ce projet et le résultat concret que propose le texte (et, dans une moindre mesure, la mise en lecture) sera également discuté.

CHAPITRE I
(ÉTAT DE LA QUESTION)
REPRISEURS SHAKESPEARIENS, FICTIONS D'ENTREPRISE

Shakespeare a su inspirer bien des artistes et tout autant de créateurs-repriseurs. Les quelques-uns exposés ici ont été retenus pour leur originalité, autant dans leur démarche que dans les résultats obtenus. La liste étant loin d'être exhaustive, je me suis concentré sur les auteurs présentant le plus de liens avec le projet de cette recherche-crédation. Après avoir décrit de manière concise le geste et les enjeux de chacun en puisant dans quelques exemples de leur œuvre, j'expliquerai quel apport esthétique et sémantique ils représentent pour cette recherche, et notamment comment ils en ont orienté les angles de réflexion.

1.1 Réécritures shakespeariennes

Nombreux sont les auteurs qui ont réécrit ou plus largement repris Shakespeare - et même *Macbeth*. Nombreux aussi sont les auteurs qui ont travaillé sur le microcosme de l'entreprise, de la finance et/ou de l'industrie.

L'un des auteurs contemporains les plus remarquables pour ses travaux de réécriture de Shakespeare reste Heiner Müller : dans *Hamlet-machine* (1979), il transpose le drame de *Hamlet* dans le contexte de l'Europe de l'Est de son époque. Ce geste dénote la volonté de comparer deux périodes historiques et de les mettre en relation pour tenter de déceler leurs similitudes, tout en conservant les enjeux politiques

shakespeariens. La pièce présente notamment la puissance destructrice d'un régime (politique) autoritaire : morts à répétition dans toutes les couches sociales, aspect cancérigène d'un pouvoir corrompu qui se nécrose lui-même jusqu'à atteindre ses détenteurs.

On retrouve également ce geste dans *Macbeth d'après Shakespeare* (1971), pièce dans laquelle Müller porte une attention particulière à la visibilité du peuple. Il rend en effet ostensible les opprimés, révélant une population terrorisée et maltraitée. Bien que la présence de ses représentants soit courte (ils apparaissent peu de temps avant une fin tragique), ils ont tout de même le droit, un instant, à une parole. Cette question m'intéresse car elle est à mon sens peu exploitée dans *Macbeth* de Shakespeare : aucun personnage ne représente véritablement le peuple. Dans le cadre de mon adaptation, le peuple se retrouve dans l'équivalent moderne de la classe ouvrière, nécessaire au fonctionnement de l'entreprise. L'occultation de sa présence et de sa parole dans mon projet aurait été un non-sens, puisque ce groupe constitue historiquement et structurellement la base de l'entreprise. Ainsi, il me semblait juste de représenter cette catégorie significative de sa composition.

Heiner Müller présente aussi une audace particulière : il resserre les intrigues et fables en allant directement à l'essentiel. Cela crée un rythme sans répit pour les personnages et les spectateurs. Il en ressort un effet de violence me semble-t-il tout à fait contemporain. De plus, l'avènement de l'ère virtuelle a rendu notre mode de consommation extrêmement vif. Il me semblait en conséquence pertinent, dans mon projet, d'aller au plus vite à l'essentiel. Après tout, l'entreprise doit être traitée comme elle agit : avec promptitude et diligence.

Il est aussi des cas où *Macbeth* s'est « exotisé » pour conserver explicitement une dimension actuelle mais aussi surnaturelle, comme ce fut le cas au théâtre dans *Macbeth Nègre* de Croce-Spinelli (1972). Dans cette réécriture, la langue est moderne mais sans poésie, le personnage de Macbeth devient un chef de clan d'un pays africain imaginaire en pleine guerre civile. Dans ce pays, les marabouts et autres sorciers de village ont encore une aura et une influence sociales. La légitimité des agissements de Macbeth est parfois laissée à la discrétion du lecteur, car le conflit dont il est question oppose une dictature militaire à un groupe rebelle terroriste. Même si le sujet n'est pas traité frontalement (aucun conflit précis cité), l'intrigue se déroule tout de même dans un contexte pertinent et une actualité avérée. Le lecteur fait aisément le lien : la translation est réussie.

Il est arrivé en outre que Shakespeare ait été réécrit dans un contexte de crise économique. On remarquera *The Merchant* (nommée plus tard *Shylock*) (1977), pièce dans laquelle Arnold Wesker adapte *Le Marchand de Venise* dans le Wallstreet de la fin des années 20. La façon dont Wesker a actualisé l'intrigue est intéressante : les événements y sont envisagés de manière réaliste et rationnelle. Le pacte liant Antonio et Shylock tient par exemple plus du pari et n'est pas envisagé sérieusement, ou tout du moins pas de manière à nuire physiquement à qui que ce soit. Wesker actualise également ses personnages en les parant de comportements socio-culturels modernes. Portia devient par exemple une femme érudite et émancipée qui participe dialectiquement à la fable et dont le rôle dépasse en définitive l'épisode des coffres : « Chez Wesker, les pouvoirs de Portia ne sont soumis à aucune limite : elle est présentée telle une femme éduquée, fine et avisée, à l'image de son homologue moderne tenant le flambeau du socialisme lié à l'amour. » (Rivier, 2008). Ce renouvellement du potentiel des personnages était à considérer sérieusement pour ma

recherche : il s'agit dans les faits d'un prolongement actuel - en somme de l'évolution - de leurs aspirations et atouts de parole respectifs. Mon projet traitant aussi de l'actualisation, la réflexion autour de *The Merchant* a permis dans mon adaptation de conférer aux personnages un rapport à la modernité cohérent. C'est-à-dire de réviser leur sens moral, ajuster leur perception et compréhension des événements, et revoir leurs intentions et sentiments.

Une autre réécriture emprunte une intrigue shakespearienne pour la transposer dans le monde de la finance (en dehors d'un contexte de crise réelle cette fois). Dans *Golden Joe* (1995), Éric-Emmanuel Schmitt transpose *Hamlet* dans la City de Londres. Hamlet y devient un « golden boy », trader surdoué, hermétique à tout ce qui dépasse le cadre de la salle des marchés.

J'ai scruté dans notre monde les signes de la déshumanisation et, à partir de là, j'ai créé un monde hyperbolique, un monde d'experts, de technocrates, de golden boys où le profit règne, où seul vaut l'argent, où les rapports sont fonctionnels, où l'intérêt règle tout échange, où l'efficace triomphe, où l'élément humain n'est plus qu'une technique de communication qu'on apprend dans les écoles de management. (Schmitt, 2000)

Hamlet découvrira que les autres peuvent exister de manière désargentée. Cette découverte se fait d'ailleurs au travers d'une expérience sensorielle inédite pour lui : l'odorat. Les autres, contrairement à l'argent, ont une odeur qui le touche. L'intrigue d'*Hamlet* de Shakespeare en est certes très altérée, mais elle permet à partir de cet instant le développement d'une parole plus métaphorique. Pour le reste, le texte sert essentiellement d'espace pour questionner jusqu'à l'existence même de l'argent selon deux discours qui dynamisent le drame : une pensée réaliste contre une pensée

utopiste. La démarche de Schmitt invite donc, de manière imagée, à méditer sur un sujet moderne et concret.

1.2 Dramaturg(i)es de l'entreprise

Michel Vinaver reste la référence en la matière. Son savoir relatif à l'univers de l'entreprise, ses tensions, ses situations et son vocabulaire notamment, est considérable. Aussi, il défend une idée qui est à la base de cette recherche : l'entreprise est un microcosme sujet à toutes les intrigues, passions et émotions. Bref, l'entreprise est un théâtre : « Le travail est ce à quoi les gens vouent la plus grande partie de leur vie. C'est le lieu de tous les drames. Tous les grands sentiments y sont présents : l'ambition, la jalousie, l'amour, l'amitié... Il y a là toute la matière théâtrale. » (Vinaver, 2011).

Plus encore, ce dernier a su s'inspirer de faits divers et d'actualités pour les mettre au profit de son écriture. Dans *L'Ordinaire* (1981) par exemple, Vinaver reprend le « drame de la Cordillère des Andes » mais y insère des personnages issus du monde des affaires. La pièce évoque la façon dont se déstructure la hiérarchie initiale entre les personnages pour survivre dans ces circonstances particulières. Même si le thème de cette pièce est proche de ma recherche, c'est plutôt la dramaturgie que Vinaver emploie qui m'intéresse ici : une dramaturgie du fait divers qui déborde parfois sur une dramaturgie du quotidien, où « La civilité de façade des personnages s'effondre et la situation extraordinaire de cannibalisme sert de révélateur à des comportements sauvages mais bien ordinaires. » (André, [2008] : 250). Ces deux dramaturgies types rendant accessibles des sujets pointus ; elles m'ont servi à questionner *Macbeth* pour lui conférer des résonances modernes.

L'entreprise restant en outre relativement secrète pour des raisons de concurrence, il est en somme très difficile d'en étudier directement les agissements précis. Dans ma réécriture, l'emprunt de faits divers reliés au monde des affaires a d'abord permis d'enrichir et d'affiner l'imagier général de la pièce. Ces faits divers ont ensuite permis de dynamiser la parole des personnages. Plus encore, ils ont à certains moments directement façonné des éléments-clés de l'intrigue.

Chacune des œuvres évoquées dans ce chapitre a apporté une idée, une technique ou un point d'attention particulier dans le domaine de la réécriture, et je m'en suis ouvertement inspiré. Cependant, ces auteurs-références n'apportaient évidemment pas toutes les réponses à mon sujet ; ils m'ont laissé d'autres territoires à explorer, d'autres champs à cultiver.

1.3. Terrains moins sillonnés

Les deux adaptations d'Heiner Müller précédemment citées sont bien des actualisations de situations politiques ; mais l'actualisation en elle-même est dissimulée derrière une rhétorique de la violence physique et une parole poétique. Je souhaitais pour ma part articuler mon actualisation sur une violence plus symbolique, avec une intrigue qui se déroule dans un milieu résolument contemporain.

Une autre réserve se situe dans le traitement qu'il fait des personnages. La dramaturgie d'Heiner Müller n'en présente en effet aucun qui soit positif : tous sont absolument responsables de leurs actes, tous sont coupables des événements qui ont lieu. En fait, son écriture empreinte de « pessimisme historique » radicalise les personnages. Dans *Macbeth d'après Shakespeare* par exemple, Macbeth ne peut plus

revendiquer son statut partiel de victime quand, dans l'œuvre originale, il jetait le blâme les sorcières (Acte V, Scène 7). Ma réécriture aspirait certes à présenter des accents tragiques, mais elle prétendait aussi offrir un éventail d'intentions différentes et conserver des ambiguïtés quant aux responsabilités de chacun des personnages.

Si Croce-Spinelli a convenablement rempli son « contrat » d'adaptation, faut-il pour autant considérer qu'une actualisation de *Macbeth* n'est possible que dans un cadre extérieur aux valeurs et coutumes occidentales actuelles ? *Macbeth* est-il condamné à un exotisme certes pertinent et dépaysant mais distanciateur (et aussi parfois cliché et ethnocentriste, contribuant à faire de l'Afrique un pays) ? J'ai pris le pari que non. *Macbeth* pouvait tout à fait rester en Occident ; mais au lieu d'une translation géographique, j'ai proposé une translation sociologique où le nouveau milieu référent est celui de l'entreprise.

L'œuvre de Wesker m'a interpellé sur deux points. Le premier est d'ordre technique. Wesker écrit dans les années 70, peu après la crise pétrolière. Or, il réécrit *Le Marchand de Venise* (1597) dans le Wall Street des années 20 avec une langue et des comportements sociaux qui sont les siens. Volontaire ou non, cet enchevêtrement de temporalités laisse parfois perplexe. On accepte par exemple difficilement certains enrichissements culturels des personnages qui deviennent avant-gardistes, voire quasiment futuristes, par rapport au cadre temporel de l'intrigue. Wesker est en quelque sorte allé « trop loin » dans sa démarche. Si l'on reprend l'exemple de Portia, cette dernière s'apparente plus à une femme du temps de Wesker (post soixante-huit) que du temps de la crise de 1929 : elle a donc quarante ans d'avance sur le temps de la fable.

Le second point est d'ordre substantiel. En transformant ses personnages jusque dans leurs caractères et désirs profonds comme il le fait par exemple avec Shylock, Wesker altère une importante partie de l'intérêt de la fable originale. En effet, en partant du principe que (la pièce de) Shakespeare est antisémite, Wesker élimine dans sa réécriture toutes les subtilités et contradictions des intentions des personnages (balance des arguments et des registres dans la confrontation entre Shylock et la cour d'Antonio, notamment) alors que la pièce originale offre une pluralité d'interprétations. Plus aucun espace n'est alors laissé à l'ambiguïté et Shylock devient à jamais une victime. Si la question reste intéressante, la démarche sous-jacente demeure en vérité essentiellement politique et assez peu esthétique.

D'ailleurs, la translation de l'intrigue dans le monde de la finance ne sert que de toile de fond à la nouvelle fable : le milieu en question n'est pas véritablement mis à profit. Ce ne sont donc pas les usages d'une macro-structure (ici l'organisation de la finance internationale) qui sont questionnés, mais plutôt les conséquences d'agissements isolés qui sont représentés. Plutôt anecdotique, le « folklore » qu'offre le milieu d'adaptation n'est pas véritablement investi dans la diégèse. Les éventuels ajouts symboliques faits dans le texte n'ont donc pas de lien direct avec l'environnement choisi. Or, dans *Macbeth*, c'est le milieu dans lequel se déroule l'action qui construit en grande partie la symbolique de l'œuvre (royauté, honneur, pouvoir, tyrannie, etc.). Ce constat a soulevé un point d'attention esthétique important pour mon projet : l'utilisation d'un imagier particulier ne pouvait se réduire à une anecdote et devait orienter les choix de l'adaptation.

Enfin, alors que Wesker profite d'un nouveau cadre spatio-temporel pour transformer les personnages en leur âme et conscience, j'ai à l'inverse cherché à retoucher les miens pour les mettre au service d'une intrigue actualisée, sans altération de leurs désirs et tempéraments originels.

Dans *Golden Joe* d'Éric-Emmanuel Schmitt, l'usage de la langue se fait presque uniquement dans un but dialectique et sans réel enjeu poétique : la fable et les images denses et complexes qu'offre *Hamlet* de Shakespeare disparaissent derrière la pensée qui construit la pièce. L'utopie de Joe, qui consiste à faire disparaître l'argent de la vie des Hommes, en représente la seule poésie. L'ambiguïté originelle du personnage (sagesse-folie) est certes conservée, mais la parole en elle-même est très courante.

Bref, cette œuvre présente plus un travail sur le contenu que sur la forme : c'est la défaite de l'Homme face à l'argent et sa difficile construction sans biens matériels qui est représentée. L'espace du texte sert un théâtre philosophique qui présente d'évidentes résonances avec l'actualité, mais dont le transport se fait dans une esthétique crue, directe et sans poésie.

Enfin, l'écriture de Michel Vinaver s'avère parfois abrupte. L'absence fréquente de ponctuation ainsi qu'une propension des personnages à développer une parole technique, mécanique et encore une fois non-poétique rendent le texte revêche. L'ensemble prouve que l'on peut enfanter du théâtre avec des éléments - et notamment un texte - presque anti-esthétiques. Ma recherche s'attelait plutôt à prouver l'inverse : on peut trouver matière à métaphores dans un domaine aussi pointu et froid que le monde du travail.

Chacun des projets de ces auteurs démontre que la reprise - autre expression du geste palimpsestique - peut répondre à des démarches sémantiques différentes. Le geste palimpsestique peut également favoriser des renouveaux esthétiques formels, comme c'est le cas lors de l'adaptation d'une œuvre d'un support à un autre. Ces

changements de supports peuvent aussi, à leur façon, révéler des attributs significatifs de l'œuvre reprise.

1.4 *Macbeth* à l'écran, le « travail » au cinéma.

Le cinéma est un art qui doit historiquement et esthétiquement beaucoup à Shakespeare (Pilard, *Shakespeare au cinéma*, 2000). Les adaptations de *Macbeth* n'y manquent pas. Certaines sont même devenues des classiques au fil du temps : *Macbeth* (Orson Welles, 1948), *Le Château de l'Araignée* (Kurosawa, 1957), *Macbeth* (Polanski, 1971). Ces adaptations, translation d'un support à un autre (texte vers audiovisuel), se font souvent sans nouveau référentiel temporel, sans altération de la diégèse, et sans grande considération esthétique du texte. Le film de Kurosawa par exemple, s'il reste un exercice de style intéressant, n'est qu'une exotisation pure de l'intrigue : l'adaptation n'est en effet que géographique, la fable se déroulant dans le Japon médiéval. Le texte, certes altéré, n'a qu'une importance secondaire. La narration se faisant essentiellement par l'image, les scènes dialoguées sont raréfiées : « Kurosawa abandonne la poésie du verbe pour celle de l'action. » (Satyajit Ray, 1985). C'est en fait un problème récurrent au cinéma : le texte, qu'il soit changé ou non, met peu en valeur la couleur d'écriture de Shakespeare.

C'est donc plutôt du côté des films qui traitent la question de l'entreprise, du travail et du monde des affaires en général que j'ai pu trouver de nouvelles inspirations. Là encore, il en existe beaucoup. Certaines œuvres telles *Wall Street* (Stone, 1987) ou encore *Wall Street : L'argent ne dort jamais* (Stone, 2010) ont su m'inspirer car elles offrent de beaux exemples d'utilisation des mécanismes de l'univers dépeint pour servir l'intrigue. Autrement dit, le scénario et le cadre spatio-temporel participent également à l'élaboration de la diégèse. *Wall Street* se distingue d'autant plus qu'il

présente une initiation : on y suit le parcours et les changements d'états d'âme d'un jeune et talentueux trader qui se laisse dévoyer par son mentor. De plus, le remarquable travail d'écriture effectué sur certains personnages y est généralement inspirant (présence et atout de parole de Gordon Gekko, par exemple). Toutefois, l'esthétique de ces films est exclusivement réaliste ; aucun espace n'est laissé à la poésie voire même au spectaculaire.

Sur ce dernier point, on pourra citer *Le Loup de Wall Street* (Scorsese, 2013) qui décrit de manière stupéfiante le monde de la finance contemporaine. Si la première partie du film conte aussi un parcours à teneur initiatique, l'intrigue repose avant tout sur le personnage au caractère excessif qui est suivi. Assez lointain du spectateur, ce dernier se sentira peut-être exclu du milieu-référence : plutôt témoin d'un train de vie, il n'est pas invité à accompagner le héros dans ses changements d'états d'âme. Or, l'intérêt dramatique majeur de *Macbeth* se situe non pas dans la progression physique du protagoniste dans le Mal mais dans son évolution psychique dont le spectateur fait l'expérience à travers lui.

Cette partie audiovisuelle de ma recherche a permis de comprendre l'importance de l'attention à porter sur l'ensemble des éléments inhérents au nouveau milieu référent (dans notre cas l'entreprise et les affaires) et qui peuvent parfois tenir à distance le spectateur. Il y a à mon sens un équilibre à trouver entre l'archaïsme de la forme originale et le contenu parfois pointu des univers exploités dans les œuvres contemporaines. Omettre ce juste milieu dans le travail de reprise en obscurcirait soit esthétiquement, soit sémantiquement, la réception.

À ce stade de la recherche, il s'est avéré que le mélange des registres et genres était une piste intéressante pour remplir les objectifs qui se sont définis au fur et à mesure du projet, synthétisés à la fin de ce chapitre.

Un autre type de fiction audiovisuelle a su retenir, non sans surprise, mon attention. Il s'agit du téléfilm. À sa façon, ce genre ose le mélange des tons, thèmes et esthétiques. Assez récemment, deux téléfilms ont repris *Macbeth* en l'adaptant à notre époque mais dans deux univers et contextes très différents.

Alors que la littérature a permis de s'interroger sur le travail à faire sur la langue, ces deux téléfilms ont permis de mettre en évidence un point capital auquel porter attention lors d'un travail d'adaptation autour de *Macbeth* : la présence de l'élément surnaturel (ou en tous cas de son adaptation) dans l'intrigue. Autrement dit, quel nouveau visage offrir à l'ésotérisme et aux croyances populaires ? Plus encore : pour que la fable soit cohérente, le traitement réservé aux sorcières est à soigner. Leur présence est primordiale puisqu'elles sont la source de l'intrigue originale : sans sorcières, pas de *Macbeth*. En outre, si leurs qualités prophétiques sont peu convaincantes, l'adhésion du spectateur au reste de la fable s'en verra amoindri.

Le premier téléfilm, *Macbeth* (Wright, 2006), transpose l'intrigue shakespearienne dans le milieu du crime organisé australien, plus précisément dans la mafia de Melbourne. Le film met en scène une guerre de gangs et la passation de pouvoir du parrain local. L'esthétique du film est hybride : surréaliste dans les moments prophétiques ; sa facture demeure assez réaliste le reste du temps.

En ce qui concerne les sorcières, leur première apparition (adaptation de l'acte I, scène 1) a lieu dans un cimetière. Devenues lycéennes (satanistes ?) en uniforme, elles y profanent des tombes. Macbeth, sobre, les y croise une première fois sans qu'il y ait d'échange entre eux hormis un simple regard. Macbeth les reverra une seconde fois (adaptation de l'acte I, scène 3) suite à la prise d'une drogue dans le nightclub de

Cawdor (attendant sa sentence pour trahison) ; elles y énonceront les premières prophéties. Ce choix d'adaptation pose un problème de cohérence puisque le spectateur ne sait plus, dès les premières séquences du film, si les sorcières sont réelles ou non. En fait, les épisodes prophétiques sont systématiquement justifiés par la présence de drogues hallucinogènes ; même si cela pourrait s'expliquer par le milieu référence représenté, ce choix reste réducteur. L'aspect vaporeux qui est donné aux sorcières rappelle certes leur étrangeté initiale mais minimise la responsabilité de Lady Macbeth dans le régicide, dont elle est l'initiatrice dans l'œuvre originale. Dans ce téléfilm, le complot des époux repose presque uniquement sur l'assentiment de Lady Macbeth à croire en l'hallucination de son mari.

Le second téléfilm, *Macbeth* (Brozel, 2005), présente un intérêt esthétique plus riche et subtil. Le film transpose l'intrigue dans le monde de la grande cuisine. Macbeth y devient chef d'une cuisine d'un restaurant étoilé dont Duncan est le propriétaire. Ce dernier s'attribue tous les mérites de la réussite de son établissement ; il est adulé des clients et des guides de restauration.

Les trois sorcières y sont troquées pour trois éboueurs. Ce choix, cocasse de prime abord, n'est pas sans pertinence. Une pertinence visuelle d'abord : les éboueurs, sales et puants à cause de leur emploi (et quelque peu rustres et vulgaires aussi) évoquent superficiellement les sorcières dans ce qu'elles ont de repoussant dans l'œuvre originale. Une pertinence diégétique ensuite : les éboueurs connaissent la ville entière par cœur et, puisqu'ils en ramassent les déchets, les habitudes de consommation de chaque foyer. Ils sont donc au courant de tous les secrets, même les plus rocambolesques : cela les rend à la fois étranges et comiques, ce qui ne jure pas avec la parole qu'ont originellement les sorcières. Ce choix d'adaptation connaît cependant des limites : si l'on accepte le fait que les éboueurs soient attentifs aux mystères de la

ville entière, l'idée qu'ils soient capable de prédire l'avenir reste bien plus difficile à admettre. D'ailleurs, l'adaptation littéraire des prophéties, notamment la seconde vague, laisse aussi perplexe. Leur traitement ne survit en somme pas à l'épreuve thématique de la prédiction de l'avenir.

Les sorcières sont périphériques au monde référent de l'intrigue. Chez Shakespeare, ce référent est le royaume. Il s'agit ensuite de la mafia chez Wright, de la cuisine chez Brozel. Enfin, dans mon projet, il devient l'entreprise et des affaires. Ces personnages sont certes étranges mais pas absurdes pour autant : ils ont une raison d'être, au moins chez Shakespeare. Je considère alors que l'intervention des « nouvelles sorcières » dans les intrigues actuelles doit être plausible d'un point de vue diégétique. Autrement dit, qu'elles puissent elles-mêmes faire ponctuellement partie de la sphère à laquelle on s'intéresse ; et plus encore avoir un rôle à y jouer (omission du premier téléfilm), tout en ayant une parole dont la forme et le contenu soient crédibles (omission du second téléfilm).

Autrement dit, si le traitement esthétique réservé aux sorcières est bâclé ou si leur rapport à l'intrigue principale est mal établi, la cohérence de l'intrigue risque de s'effriter au fil des scènes. La transposition dans un nouveau contexte socio-historique est un défi ardu pour ces personnages : non seulement l'Homme moderne a une façon de considérer l'avenir qui n'a rien à voir avec celle des contemporains de Shakespeare (ou de ses personnages, parfois antérieurs), mais notre façon de concevoir et d'appréhender l'étrangeté a également changé. La prochaine partie de ce travail explicitera d'ailleurs quelques-unes des raisons de ces changements de paradigmes.

Bref, je devais non seulement justifier l'intrusion de la parole étrangère *et* prophétique dans l'intrigue, mais aussi l'existence de ses locuteurs à proximité (ou en

périphérie) de l'univers dans lequel je transposais celle-ci. L'exemple des *Weird Sisters* fut donc l'un des premiers éléments à considérer dans mon projet d'adaptation. Il a en même temps permis d'éprouver franchement le cadre conceptuel de cette recherche.

Toutes ces références ont finalement permis de préciser mon approche formelle de l'écriture et de fixer un ensemble d'enjeux à ne pas occulter lors de la création.

Dans ma réécriture de *Macbeth*, je voulais d'abord développer un langage moderne qui puisse traiter et questionner le monde de l'entreprise avec simplicité. J'ai ensuite essayé d'offrir au texte une ouverture à des questionnements socio-politiques, tout en conférant à l'ensemble un potentiel poétique évident (travail de la forme et du contenu sur deux niveaux d'écoute). Puis j'ai essayé de comparer, de manière sous-entendue puis littérale, les codes culturels propres aux deux écritures mises en jeu. Autrement dit, j'ai tenté d'offrir un (ou des) espace(s) à la question des conditions sociales de développement de l'œuvre originale et de les apprécier avec celles que présente la réécriture.

Je souhaitais également conserver trois éléments fondateurs de l'hypotexte :

- L'Occident comme référence géographique de l'intrigue,
- L'essentiel des désirs et traits de caractère des personnages originaux sans les radicaliser (en préservant leurs éventuelles contradictions, traits complémentaires...),
- L'horreur, l'ironie (et l'humour noir) omniprésents dans le texte original.

Aussi, il était important à mes yeux d'offrir ponctuellement la parole à un (ou des) personnage(s) populaire(s).

Enfin, et c'est là où s'inscrit mon geste par rapport à ces auteurs-références : plus que la violence ou la cruauté, ce sont les mécanismes dont dépend l'humain dans l'entreprise ainsi que le caractère machiavélique - au sens originel du terme - de ces usages qui m'intéressent. Je souhaitais mettre ces accents en lien avec ceux présentés dans *Macbeth* pour voir comment ils pouvaient se faire face, se répondre et se réfléchir, tout en gardant l'essentiel de la trame shakespearienne. Le chapitre suivant décrira le processus imaginé pour y parvenir.

CHAPITRE II

UNE MÉTAPHORE À FILER

Cette partie décrira le changement de paradigmes précédemment évoqué à travers un concept-clé de cette recherche : la *rationalisation*. Ce concept et ses enjeux serviront à expliciter le lien que je fais entre *Macbeth*, la crise économique, l'entreprise, et plus généralement notre modernité. Autour de ce concept gravitent également d'autres références théoriques qui ont servi la pensée de la recherche, et même parfois directement la création.

2.1 La *rationalisation* ou *désenchantement du monde* de Max Weber

Découvert lors de mes recherches sur l'histoire du capitalisme, le concept de rationalisation est un des pivots de ma recherche-crédation. Après un préambule socio-historique définissant le concept, les raisons de son apparition ainsi que ses conséquences (sociales et philosophiques notamment), nous verrons en quoi il éclaire à tous points de vue notre époque et en quoi il pouvait être pertinent en vue de la création.

2.1.1 Le concept

L'idée de *désenchantement* ou *rationalisation* est exposée par Max Weber dans l'ouvrage *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1903). Derrière cette phraséologie particulière, Weber décrit en fait un processus social d'abandon

progressif mais définitif des questions de foi et de croyances populaires (et folkloriques) dans la construction des pensées et la façon de considérer le monde.

Il désigne [...] un processus d'évacuation de la magie, mais en dehors de la sphère religieuse, puisqu'il s'agit d'un mouvement général (universel ?) de rationalisation technique et scientifique (d'intellectualisation) qui refoule la magie et la religion hors de la prise rationnelle du monde. (Maison des Sciences de l'Homme, [1997] : 62)

Ce processus est en fait intrinsèquement lié aux débuts du capitalisme. Weber explique que si le processus en question a pu connaître ses premiers balbutiements grâce à certaines découvertes scientifiques antérieures (Renaissance), son développement provient surtout des deux révolutions industrielles. Catalysé par l'expansion de sciences nouvelles, de l'industrie et donc du capitalisme, il a entraîné la reconsidération totale des techniques de production et du même coup de la pensée économique.

Bref, l'effervescence industrielle et le renouvellement intellectuel que portent les temps modernes transforment profondément l'humanité qui adopte la pensée rationnelle et abandonne du même coup les questions aux réponses littéralement indémontrables (telle l'existence de Dieu). À terme, la *rationalisation* décrit le passage d'une société qui se définit principalement dans son rapport au religieux à une nouvelle qui s'établit dans son rapport à l'industrie, éventuellement au progrès, mais plus que tout au rendement, autre façon d'exprimer le travail (Karl Marx).

En effet, une partie de l'Occident connaît au XIX^{ème} siècle une perte d'intérêt pour la question religieuse (exemple de la « Mort de Dieu », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche, 1883). Au fil du temps, les religions s'apparentent davantage à des institutions qu'à de véritables repères spirituels régissant l'existence. Pourtant, les

valeurs qu'elles ont pu (et peuvent encore, partiellement) véhiculer se retrouvent dans le nouvel ordre de pensée qui se construit lors du désenchantement du monde : « Convaincu du poids des traditions, Max Weber reconnaît que l'histoire économique doit prendre en compte des "éléments de type extra-économique", c'est-à-dire ceux ayant trait au *salut*, au *pouvoir*, aux *honneurs*. » (Mazuir, 2004).

Aujourd'hui, la *rationalisation*, après avoir régi la pensée de l'industrie et de l'économie, est devenue un mode de pensée définissant un groupe socio-culturel (les Occidentaux mondialisés) où chacun doit savoir faire usage des événements et éléments de son existence de manière à les rendre rentables, lucratifs. Le rendement (rapport efforts fournis pour résultat escompté) dicte les choix existentiels des Occidentaux. L'exemple le plus représentatif est peut-être la façon d'appréhender l'avenir : non plus hasardeux, fatal ou « écrit » comme il fut considéré en des temps antérieurs, l'avenir est toujours préparé en amont comme un « investissement ».

C'est par la rationalisation de la conduite de vie que les grandes religions contribuent au désenchantement. La prophétie rationnelle et notamment la "prophétie de mission" qui exhorte l'homme à se considérer ici-bas comme l'instrument actif de la volonté divine et à appliquer systématiquement ses commandements afin de gagner son salut a été une étape importante sur la voie de la rationalisation et de la rupture avec les croyances et les pratiques magiques primitives. Weber n'hésite pas à établir une continuité entre ce type de rationalisation religieuse et le rationalisme occidental moderne. (Maison des sciences de l'homme, [1997] : 64)

On constate qu'il y a eu, au fil du temps, interpénétration du concept entre les sphères privées, publiques, financières, politiques, physiques, psychologiques. Les choix d'orientation (études, emploi, projets financiers) - autrement dit l'avenir des individus

- sont devenus spéculatifs, quadrillés en fonction du critère risque/récompense (situation, salaire, rente) et ne sont que plus rarement envisagés en terme de goût. Il en résulte une sorte d'amalgame rationalisant qui qualifie notre époque, définit les individus qui la traversent, et explique ce désintérêt pour la *vocation* :

C'est dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*) que l'on trouve, à côté d'un capitalisme *ex-terne* ou sociétal, un capitalisme *interne* ou individuel, privé. Ce dernier est constitué, en fait, des principes fondateurs qui gouvernent nos pensées et nos actions individuelles et collectives. (Mazuir, 2004)

2.1.2 L'actualité de la *rationalisation*

Le terme désenchantement revêt par ailleurs deux sens : le premier sens conceptuel que l'on doit à Weber concerne l'abandon des croyances populaires et religieuses, qui provoquera une reconsidération des voies d'accomplissement social. Le second sens de désenchantement, commun, sensitif et romanesque, indique l'expression d'une attitude maussade face à l'environnement qui nous entoure. Cette dernière acception n'est certes pas évoquée chez Weber mais est bien présente chez certains sociologues contemporains, notamment Michel Freitag. Ce dernier examine l'évolution du capitalisme (et donc de la rationalisation) et constate actuellement une lassitude existentielle en Occident :

La rationalité wébérienne reste de l'ordre de la finalité externe que les sujets assignent à leur action, alors que le procès de l'informatisation pénètre maintenant la forme même de leur expérience et la structure même de leur action, là où elle s'en empare. Le sujet n'est libéré du poids des valeurs que pour être plus directement assujéti aux contraintes

fonctionnelles objectivées auxquelles il doit s'adapter de manière passive. (Freitag, [2011] : 351)

Une rationalisation excessive alors, au lieu d'avoir réellement participé à « désenchanter le monde », aurait abouti à une translation d'univers de référence : du divin non pas vers le sociétal ou l'humain comme on pourrait le croire, mais vers l'instrumental. L'Homme serait finalement sorti de l'idéologie théologique pour en concevoir une nouvelle : l'idéologie technologique.

La technologie devint la nouvelle divinité laïque, et la société [...] fut rapidement amenée à modeler sa propre conscience de soi à l'image de ses nouveaux puissants outils. [...] Les utopistes technologiques réussirent à fusionner la conception chrétienne du salut éternel et l'éthos utilitariste [...] en une nouvelle synthèse culturelle particulièrement efficace. (Rifkin, 1997, [1995] : 73-74-76)

L'« éthos utilitariste » s'explique aussi par l'échec du projet de société de loisirs. Il s'agit de l'idée, émise après la Seconde Guerre Mondiale, selon laquelle l'humain pourrait consacrer moins de temps à son travail grâce à la mécanisation et donc plus de temps pour lui-même (socialement à sa culture, économiquement à son divertissement). Cette utopie ne pouvait aboutir car elle était en confrontation principielle totale avec le mode de vie utilitariste qui se répandait en parallèle. La poursuite de ces deux idées mena au remplacement de l'humain par la machine dans nombre de cas, débouchant ainsi sur des situations souvent désolantes (chômage technique par exemple).

Les conséquences sont aujourd'hui quotidiennes et évidentes : les exclus de l'utilitarisme sont mal vus. Parfois pris en pitié, ils sont plus souvent considérés comme des parasites responsables du vacillement des systèmes de protection sociale,

comme le révèle la récurrence du terme « assisté(e) » (ou « assistanat ») dans la bouche des politiques. Le système en place, par la représentation du travail qu'il impose, a donc un poids symbolique écrasant dans nos sociétés où les exclus deviennent de nouveaux pestiférés sociaux, comme si le chômage était létal et contagieux.

En fait, la *rationalité en finalité* énonçant que, puisque l'Homme travaille pour s'accomplir auprès de sa société référente, c'est l'emploi qui lui offre une identité ; licencier un employé, c'est en quelque sorte paver son chemin vers une mort sociale, psychologique, physique éventuellement (Rifkin, 1995).

Les observateurs considèrent avec inquiétude le profond impact psychologique que les changements radicaux des conditions et de la nature du travail ont eu sur les travailleurs américains. Plus qu'aucun autre peuple peut-être, les Américains se définissent par rapport à leur travail. Depuis leur tendre enfance, on ne cesse de demander aux jeunes ce qu'ils aimeraient faire lorsqu'ils seront grands. L'idée que l'on est un citoyen "productif" est si ancrée dans l'état d'esprit national qu'une personne qui se voit refuser l'accès à l'emploi risque de perdre toute estime de soi. L'emploi est bien plus qu'une source de revenu : il est souvent la mesure fondamentale de la valeur personnelle. Être sous-employé (ou non employé), c'est se sentir improductif, et de plus en plus dénué de valeur. (Rifkin, 1997, [1995] : 265)

C'est là que se mesure le contrecoup du *désenchantement du monde* : il a autant permis des mouvements d'émancipation que l'apparition de nouvelles formes d'asservissement (Mazuir, 2004).

Le concept de rationalisation a donc permis, dans un premier temps, de saisir les raisons du changement de rapport qu'entretient l'Homme avec le surnaturel et

l'(encore) inexplicable. Il était pour mon projet capital de comprendre cette étape socio-historique puisqu'elle allait conditionner mon adaptation.

2.2 La démarche créative derrière le concept

J'ai d'abord considéré la rationalisation comme un processus de création en soi. J'imaginai à tort pouvoir m'en servir comme une grille de lecture de l'hypotexte, puis comme un calque, démystificateur et radical, pour l'écriture. Le problème, immédiat, d'une telle fermeté dans l'application du concept était évidemment l'occultation de l'apport du surnaturel dans l'intrigue ; notamment dans l'apparition du spectre de Banquo (Acte III, Scène 4). Sa disparition aurait en effet été préjudiciable à ma pièce, puisqu'elle marque dans l'œuvre originale une étape clé dans la déchéance de Macbeth, l'incitant à retourner voir les sorcières. Cette scène conditionne ainsi tout le dénouement. Le surnaturel n'étant par ailleurs pas nécessairement absurde, c'était plutôt la logique (sens, rapport causes/conséquences) de la scène du spectre qui était à revoir, plus que son existence pure et simple dans la réécriture.

Nous allons voir que la rationalisation a finalement été utilisée comme un « satellite » du projet, offrant un regard distancié quant à l'adaptation. Comme précédemment évoqué, je cherchais à créer un parallèle entre le contexte socio-historique d'écriture de Shakespeare et le mien. Dans cette optique, la rationalisation a fait office de « matière théorique », reflet contemporain du traité de démonologie de Jacques Ier.

Revenons aux Weird Sisters. Leur présence est capitale car elles sont le déclencheur de l'intrigue. Il faut donc leur offrir un espace d'existence plausible puisqu'elles n'en

ont plus, intellectuellement parlant, depuis le *désenchantement du monde*. Outre leur compagnie physique, c'est leur atout de parole qu'il importe d'adapter avant tout. Autrement dit, rendre possible qu'elles puissent formuler un aperçu de l'avenir, et surtout que les personnages (et donc le public) puissent y croire.

À la lumière des références exposées ici, le choix d'adaptation s'est arrêté sur la profession d'opérateur financier (ou *trader*). Ce choix repose notamment sur trois arguments :

Le premier concerne la discrétion de la profession : elle est nécessairement secrète (manipulation de capitaux privés) et s'apparente parfois à de l'obscurantisme. La spéculation est anonyme : la quantité et la complexité des transits de capitaux rend difficile la reconnaissance de responsables, ce que j'ai dans ma pièce nommé « économie sans visage ». D'ailleurs, face à la difficile accessibilité du milieu, on pourrait se poser la question suivante : existe-t-il un occultisme ou un ésotérisme financier ? D'ailleurs, en droit, ne parle-t-on pas, pour désigner certaines de ces fraudes, de *délit d'initié* ?

Le deuxième argument concerne la réputation des traders. Dans l'imaginaire collectif, cette profession traîne derrière elle une sinistre renommée. Non seulement la rémunération de certains attire bien des jalousies mais, plus encore, notre modernité a vu surgir un nouveau type de crime : le crime « financier », le crime « économique ». Les traders sont en effet souvent accusés d'être responsables de ces arnaques à échelle mondiale qui influencent les économies de tous les États. Lorsque ces accusations sont fondées, leurs agissements incontrôlés sont en général expliqués par l'appât du gain ou la dépendance à la spéculation. Or, ces raisons ressemblent à celles supposées animer les sorcières de *Macbeth* :

Vanité, égoïsme outrancier, intérêt particulier, passions incontrôlables – tels étaient les ingrédients de la tambouille diabolique qui bouillonnait dans le chaudron des trois sorcières de la lande quand Macbeth apparut parmi elles pour voir son avenir. (Karinthy, 1926)

Tempérons : si certaines affaires s'avèrent effectivement l'initiative d'une personne en particulier (affaire Madoff), d'autres individus servent parfois de façade à des manipulations plus complexes (affaire Kerviel, où l'intéressé n'aurait été qu'exécutant de consignes supérieures). Enfin, la figure du trader permet une réflexion intéressante sur sa tendance à servir de bouc-émissaire aux maux économiques internationaux, et par extension aux difficultés financières (voire existentielles) de chacun... un peu à l'instar des sorciers et sorcières du Moyen-Âge.

Le troisième et ultime argument concerne la profession en elle-même dans son rapport à l'avenir et à la rationalité. Un trader est un *esprit* mathématique employé par une institution financière. Sa tâche est d'anticiper les tendances du marché par de savants calculs et projections, mais également par un suivi de l'information et des actualités à l'échelle mondiale pour être capable de prévoir certains influx ou réactions commerciales. Selon ce principe, un bon trader serait celui qui serait capable de prévoir l'avenir : c'est ce qu'on lui demande.

Bref, il ne s'agit pas de diaboliser les traders mais de réaliser que leur parole peut avoir des aspects prophétiques entendus et parfois suivis. En outre, ils se rattachent à l'entreprise moderne (en périphérie de son fonctionnement), c'est une profession on ne peut plus actuelle, et rationnelle. Cette profession est l'exemple même d'un des paradoxes que la rationalisation à outrance a pu offrir : alors qu'elle est censée « libérer » l'économie, elle est parfois la cause de son effondrement.

2.3 Une histoire de hiérarchies : la culture de l'entreprise versus le système féodal

Comme nous l'avons vu, le travail est devenu la nouvelle raison de vivre des Occidentaux (Rifkin, 1995). L'entreprise étant l'espace offrant par définition de l'emploi, elle jouit d'un pouvoir d'influence difficilement répréhensible : les reproches qui lui sont parfois faits par les politiques connaissent pour réponse des exemples de « chantage affectif fiscal » (délocalisation de l'industrie dans un pays en voie de développement ou du siège social dans un État aux taxes moins importantes). Toutefois, si l'entreprise est moteur de la vie sociale (sentiment d'accomplissement, pouvoir d'achat), elle est en même temps soumise au système financier dont elle n'est en somme qu'un engrenage : elle est donc à la fois coupable et victime de ses propres déboires. Foncièrement complexe, il convenait de s'intéresser à sa structure et ses usages pour en comprendre les cheminements, intrigues, situations qui pouvaient présenter un intérêt dramaturgique dans lequel investir.

2.3.1 Culture d'entreprise

L'entreprise capitaliste est un milieu où évoluent et se côtoient (ou du moins se croisent) des personnes aux origines, horizons et fonctions différentes. Ces individus sont soumis à un certain nombre de règles, d'obligations, possèdent pour certains des privilèges ou avantages et chacun y reçoit un traitement différent selon la place qu'il y occupe. En bref, l'entreprise représente un microcosme existentiel (vie professionnelle) à l'intérieur d'un référentiel de vie plus vaste dans l'absolu mais surtout différent (la vie sociale). Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'on appelle parfois l'entreprise « société ». On y retrouve des usages permettant une

cohésion de cette population hétérogène (comités ou séminaires en villégiature, adhésion à un système de santé, réductions sur certains biens) mais aussi des inégalités liées à la conception de son organisation, très hiérarchisée et au schéma structurel peu démocrate et souvent pyramidal.

Pour comprendre cette culture particulière, il était nécessaire de s'entourer d'un type de références précis. Alors que les sciences de la gestion permettent de comprendre les enjeux de l'entreprise dans une approche fonctionnelle, et la sociologie théorique d'un point de vue plus philosophique, la sociologie de terrain permet quant à elle d'en observer les faits et gestes depuis l'intérieur dans une démarche finalement proche de l'anthropologie. Dans son ouvrage *Les cadres : la formation d'un groupe social* (1982), Luc Boltanski développe la notion de cadre en tant qu'ensemble social, dont les représentants se distinguent individuellement : soit un groupe cohérent mais hétérogène. Cet ouvrage s'est avéré capital dans cette recherche car il m'a d'abord permis de faire des liens entre l'influence de la rationalisation dans la vie professionnelle et dans la vie sociale. Il m'a d'autre part permis d'apprendre et de comprendre les intrigues d'entreprise ; elles m'ont été très utiles dans l'écriture de certaines scènes.

L'ouvrage se démarque d'abord par une démarche singulière : Boltanski suit le parcours de cadres aux origines et formations différentes et en recueille les témoignages. Ceux-ci sont retranscrits dans l'ouvrage sous forme de verbatim qui offrent la parole directe des cadres qui reviennent sur leur itinéraire professionnel, de la sortie de l'école d'ingénieur à leur poste actuel. Ils content ainsi les rebondissements qui ont marqué leur carrière :

Au début, dans cette boîte, j'étais heureux. J'avais pas vu l'ensemble de la boutique, tu comprends. C'est un petit peu comme quand tu rentres dans un restaurant, retiens l'image, tu vois une belle table, une belle serveuse, bien pomponnée et tout, impeccable, et puis tu rentres dans la cuisine, là, mon vieux, t'es horrifié, tu vois des cafards qui courent partout, des gars cradingues, des mégots qui traînent (...). (Boltanski, [1982] : 498)

Ces verbatims constituent en fait une première matière brute qui donnera chair à l'ensemble de l'étude de Boltanski. Par ailleurs, les témoignages ayant été recueillis dans des conditions de détente certaine à l'extérieur de l'entreprise, ils présentent des cadres décomplexés qui s'ouvrent franchement, sans compromis ni complaisance. On a alors droit à des témoignages dans une langue particulièrement vivante qui offre déjà selon moi, telle quelle, un potentiel de création littéraire et théâtrale. L'exemple ci-dessus prouve d'ailleurs qu'il est possible de parler de l'entreprise en utilisant un langage métaphorique sans en obscurcir le sens, au contraire. Ces verbatims ont directement permis de bâtir certaines relations entre les personnages de ma pièce.

Ces monologues de cadres déchus servent à illustrer des faits que Boltanski objective pour en expliquer les causes, les conséquences, le sens et le but. Il dresse ainsi un inventaire des pratiques d'usage dans l'entreprise. Nous en remarquerons deux : les processus d'exclusion, les rituels d'intégration.

Le premier implique une dévalorisation implicite (ou non) des anciens pour les amener, à terme, à démissionner : « Laisser à ces cadres, déjà incertains de leur identité, leur salaire et leur titre mais les priver des tâches correspondantes n'est-il pas le meilleur moyen de leur faire savoir que leur titre n'est rien et, par là, qu'ils ne sont

rien eux-mêmes ? » (p. 436). Cette technique calculée évite notamment à l'employeur de verser des indemnités de licenciement quand il parvient à ses fins :

Au moins jusqu'à la crise des années 75, [...] des processus lents d'éviction ont en effet eu tendance, en nombre de cas, à se substituer aux procédures explicites de licenciement : la démoralisation, collectivement orchestrée, parfois jusqu'à l'effondrement de l'image de soi, a constitué le substitut institutionnel du licenciement, le moyen le plus économique, à la fois matériellement et symboliquement, de la "compression de personnel". » (Boltanski, [1982] : 428)

La seconde pratique consiste en la distribution d'extras (restaurants, séjours collectifs) aux nouvelles recrues dans le but de les fidéliser.

Ce qui me plaît, c'est que j'ai le pouvoir - raconte un acheteur autodidacte de trente-trois ans encore en pleine ascension - [...] Je mange régulièrement avec des chefs d'entreprise qui ont soixante ans et ils me font passer devant eux, ils sont aux petits soins, ça me fait plaisir, je jouis [...] J'ai le pouvoir d'engueuler les gens, c'est agréable. Savoir que tu peux engueuler, c'est formidable. C'est pour ça que tu peux plus t'en passer, tu ne peux plus après rétrograder. Chez nous, actuellement, les patrons, quand ils veulent les punir, rétrogradent les directeurs au grade de sous-directeur, avec le même salaire, les types deviennent fous. L'argent ne compte pas, tu balaierais la rue, toi, avec le même salaire ? Pas longtemps. (Boltanski, [1982] : 437)

Ces manœuvres d'inclusion se font parfois sous les yeux des employés devenus importuns que l'on exclue lentement mais sûrement :

Dans le groupe, on est en pleine restructuration. On nous a dit que la moyenne d'âge du département était de trente-sept ans, alors que dans

d'autres départements il était de vingt-huit. Cela dit bien ce que cela veut dire, parce que, entre-temps, ils ont embauché des jeunes. On est en train de nous pousser dehors. On nous emmerde (...). (Boltanski, [1982] : 495-496)

En fait, la plupart des cadres font l'expérience (à des moments évidemment différents) de ces deux pratiques au cours de leur carrière. Aussi, qu'ils soient jeunes ou aînés, ils poursuivent appâts (ambitions) et promesses (rêves de carrière) que leur direction énonce et qui établissent une forme d'asservissement quasi-volontaire. L'administration en joue pour tirer le meilleur rendement possible de l'élément humain, ressource de nerfs et de chair, jusqu'à son épuisement : « La manipulation des espérances de carrière est aussi un instrument efficace de gestion des cadres qui contribue à la formation de leurs investissements professionnels et du "sens de l'émulation" » (Boltanski, [1982] : 222). Finalement, ces deux usages dynamisent le carrousel des ressources humaines. L'aspect cyclique, presque « naturel » de cette logique légitimerait son exécution et - la fin justifiant les moyens - ses modalités mêmes, auxquelles les cadres plient tôt ou tard.

Pour analyser complètement les processus d'exclusion et pour comprendre la puissance des pressions et vexations, [...] il faut voir que la manipulation à la baisse n'est que le contrepied nécessaire de la manipulation à la hausse. [...] Car les technologies sociales d'exclusion ne font qu'un avec les techniques d'inclusion ou d'intégration destinées à renforcer les "cohésions de l'entreprise". (Boltanski, [1982] : 439)

Bien que l'ouvrage ait une trentaine d'années, il semblerait que la situation des cadres n'ait pas tant évoluée que cela. En des temps de crise plus difficiles encore que n'étaient les années 80, leurs préoccupations demeurent les mêmes. Aussi, à en croire les faits divers diffusés régulièrement sur le sujet, les manœuvres (ou pratiques

sociales) évoquées dans *Les cadres* sont peut-être différentes mais non diminuées ; elles mettent en jeu une structure dominatrice : « Ces recettes ne sont pas en soi nouvelles et on pourrait en retrouver des traces dans les pratiques de la plupart des “institutions totalitaires”. » (Boltanski, [1982] : 429)

2.3.2 Le système féodal

Nous avons vu que les intrigues - manifestes ou non - d'entreprise ont un lien étroit avec sa structure et les « rangs » (ou, terme plus consensuel, « échelons ») qu'elle a instaurés. Il est intéressant de mettre cette structure en lien avec la hiérarchie socio-historique qui avait cours en Occident avant le *désenchantement du monde*. Ce que décrit Weber dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, plus que le démantèlement de la religion, est l'appropriation de son aura, son rayonnement et la structure qu'elle avait participé à mettre en place pour régir la vie sociale, par la sphère technico-industrielle.

Ladite structure n'est autre que le système féodal ; et il semble en rester, comme nous allons le voir, des traces dans la hiérarchie d'entreprise.

Tandis que la sociologie d'entreprise a permis d'étoffer l'intrigue, le concept de *rationalisation* a permis de donner un sens à la création en développant une idée directrice centrale pour l'écriture de ma pièce : dresser un parallèle entre le pouvoir (ses principes et sa structure) d'ordre royal du millénaire dernier et celui d'ordre entrepreneurial du millénaire actuel. J'ai alors esquissé une métaphore qui présente l'entreprise capitaliste comme un royaume, avec son domaine, sa cour, ses sujets, ses serfs, mais aussi ses jeux de pouvoir et ses croyances. Cette métaphore est finalement

devenue le cœur de ma recherche-crédation (nous la nommerons donc *métaphore-cœur* pour l'occasion).

2.4 Création de la métaphore-cœur

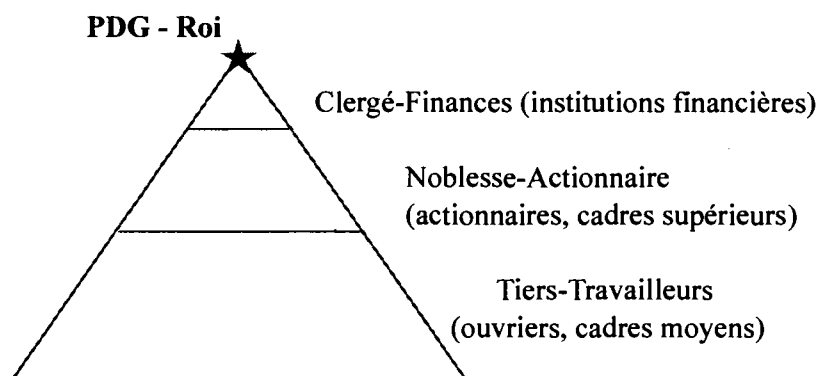
La métaphore-cœur fut le principal sujet de réflexion de la création ; une lunette à travers laquelle sonder et aborder l'écriture. Outre une inspiration référence, elle a aussi permis d'éclaircir le lien que je fais entre *Macbeth* et notre modernité.

Dans *Macbeth*, le pouvoir est envisagé comme « idéal » et « abstrait ». Il s'agit d'un pouvoir lié au divin (puisque le monarque représente une incarnation du divin sur Terre) ; mais jamais ce pouvoir n'est nommé concrètement dans le texte. Il n'est par exemple jamais question de territoire (en terme de surface possédée), ni de richesses en particulier (pécuniaires, ou bien liées au territoire comme une terre fertile ou pourvue de minerais utiles). J'ai, au contraire, choisi d'associer le pouvoir de la direction à un bien de consommation particulier dans ma pièce. Ce bien offrait une attache effective à l'univers de l'entreprise, en lien symbolique avec l'intrigue.

D'autre part, le pouvoir dont il est question dans *Macbeth* est admis légitime tel qu'il est en place, et son administration n'est jamais questionnée. Or, l'organisation de la finance internationale reste dans l'imaginaire collectif un sujet abstrait puisque lointain de la vie quotidienne. De plus, les instances censées assurer une stabilité dans son fonctionnement se montrent impuissantes, au point de conférer à l'économie et la finance une aura, comme si ces disciplines existaient avant l'apparition de l'Homme. Elles sont elles aussi, en somme, rarement remises en question. Bref, cette forme de pouvoir, bien que régulièrement critiquée, n'est jamais véritablement questionnée car

trop peu comprise. Cette incompréhension généralisée a rendu cette sphère absolument indépendante de la vie sociale. D'ailleurs, le terme « féodalité » s'est vu depuis peu revêtir un sens nouveau : « Toute puissance économique ou sociale fortement structurée qui tend à devenir indépendante de l'État : Les féodalités financières. » (Larousse, 2014).

Or, la façon dont est envisagée la structure de l'ensemble industrie-économie-finance rappelle justement la pyramide féodale, structure sociale du Moyen-Âge. Si ce schéma est périmé pour les structures socio-politiques occidentales, il me semble approprié pour illustrer (en partie) le fonctionnement du monde que je questionne. Notons toutefois que ce schéma ne tient que si l'entreprise est cotée en bourse :



- Au sommet de cette pyramide se tient le PDG-Roi, incarnation d'une image du divin contemporain. Symbole de réussite offrant emplois, salaires, produits à consommer ; il possède un royaume (son groupe), un château (siège social), l'ascendant sur les seigneurs qui dépendent de lui (directeurs de succursales), et bien entendu, tout un « domaine » d'activités associées.
- Vient ensuite le Clergé-Finances. C'est un rang intermédiaire au fonctionnement de l'entreprise. Le financement, représenté par divers investisseurs, demeure un nœud.

Nerf de la guerre, ce groupe permet le développement de l'entreprise, il apparaît donc normal qu'elle se place au plus près de la direction, bien qu'en-dessous. Son influence peut également, indirectement ou avec plus de perversité, motiver un PDG à changer ses politiques de direction, pour le meilleur comme pour le pire.

- La Noblesse-Actionnaire a deux fonctions. La participation des actionnaires se discute : leur participation au système est avant tout financière (à placer donc en partie dans le Clergé-Finances), mais leur influence est interne à l'entreprise (l'argent sert à l'entreprise à innover, être toujours à l'avant-garde) et ceux possédant une importante part de l'entreprise deviennent très influents à l'intérieur également (Conseil d'administration). Les cadres supérieurs, en revanche, *servent* directement l'entreprise : par leurs suggestions, ils influencent les directions choisies (diversification des activités, performances, innovations concrètes, projets ambitieux, etc.).
- Le Tiers-Travailleurs porte évidemment toute la structure : sans ouvriers, pas de produit. Il s'agit également du premier groupe à pâtir de la moindre perturbation dans le système.

On sait aussi qu'il y a une interdépendance évidente entre chaque section du schéma alors qu'elles ne se fréquentent que rarement entre elles. Il existe un lieu spécifique pour chaque population de chaque tranche : l'usine ou l'atelier pour le Tiers-Travailleurs, les succursales et les bureaux pour la Noblesse-cadres supérieurs, la bourse pour le Clergé-Finances, le siège social pour le PDG. C'est à la direction, à la fois dépendante et responsable de cette organisation, de gérer l'ensemble pour trouver un équilibre général. D'autre part, même si la structure paraît inégalitaire et rétrograde, elle a su prouver qu'elle pouvait - sous certaines conditions - être viable.

Ce schéma suggère que la haute sphère des entreprises s'apparente finalement à une cour. Chaque entreprise représente alors autant de royaumes, chacun disposant de son fanion propre, brandissant des étendards auxquels nombre d'entre nous peuvent s'identifier ou devenir sujets (les marques, les actions). Royaumes qui parfois forment des alliances entre eux (partenariats), parfois se livrent bataille (compétition, procès), parfois perdent et finissent asservis (rachats, fusions d'entreprises), parfois sont trahis (espionnage industriel, délit d'initié), ou encore bien souvent établissent des colonies (délocalisations). D'autre part, il est assez piquant de remarquer que l'entreprise use parfois elle-même de littérature ou de mythologie pour se représenter (slogans, logos) alors qu'elle défend systématiquement des positions purement utilitaires vis-à-vis de ce qu'elle produit. Finalement, cette métaphore renvoie aux préoccupations existentielles de l'Homme absorbé dans le microcosme que représente l'entreprise.

Macbeth n'est certes pas l'unique pièce de Shakespeare à traiter de la mortification de la royauté. Le choix se justifie en fait par l'aspect condensé et prompt de son intrigue ; et plus encore par la présence des sorcières et du surnaturel, justement problématique.

Ce parallèle entre le système féodal et la structure entrepreneuriale est à considérer dans son aspect ludique et stimulant : il est à l'origine de cette métaphore-cœur. Elle est à la fois une manière de penser l'adaptation du classique shakespearien et elle permet de partager mon propre regard sur la modernité.

Cette métaphore s'est donc avérée utile pour la création. Elle a à terme participé à l'établissement d'un réseau d'images disséminées tout le long de la fable. Ces dernières pouvaient se faire écho entre elles au fil de la pièce, mais aussi renvoyer aux thèmes propres à *Macbeth*. Ce réseau a aussi permis de travailler la poésie du

texte en essence. Il a également aidé à trouver des éléments de solutions lors des moments d'errance. La prochaine partie de cet essai présentera lesdites impasses ainsi que les détours empruntés pour traverser (et achever) l'écriture.

Les lectures de ces références théoriques se sont accompagnées d'un suivi de l'actualité des dernières années, notamment des faits divers relatifs au monde des affaires. L'apport de ces faits divers, factuel, a souvent permis de confirmer les idées présentées ici.

CHAPITRE III

L'EXPÉRIENCE D'ÉCRITURE, LE BRICOLAGE DRAMATURGIQUE

Comme je l'ai précédemment évoqué, le déclencheur de mon écriture se situe dans l'agencement des références exploitées par Shakespeare lors de la rédaction de *Macbeth*. Ce dernier écrit alors qu'il assiste à la remise en question d'éléments majeurs de représentation du monde (Marienstras, 1981). Outre l'autorité des différentes administrations de son époque, c'est tout l'ensemble conceptuel relatif à la place de l'Homme dans la société et le monde qui est remis en doute. Cette crise généralisée (sociale, théologique, scientifique, politique) sert de catalyseur à son écriture. Dans *Macbeth*, on en retrouve bien des éléments : importance accordée aux thèmes de la nature, l'honneur, la noblesse, l'humanité en général.

Nous verrons dans ce chapitre comment l'écriture de *MacBeth Pro.* s'est développée selon un processus qui se voulait proche de celui de Shakespeare.

Dans cette recherche-crédation, je me suis appliqué à questionner la notion de réécriture en particulier. Comment concilier dans un texte dramatique la singularité (l'opacité, la complexité) du milieu auquel je m'intéresse, mon aspiration à comparer entreprise et royaume, le tout dans une langue moderne, accessible, mais aussi poétique et théâtrale ? Car si je souhaitais effectivement « désenchanter » Shakespeare, c'était pour tout sauf le dé-théâtraliser.

Nous allons finalement voir comment l'utilisation des trois matières principales décrites dans cet essai (théâtrale, sociologique, médiatique) a permis l'ébauche d'une dramaturgie hybride.

3.1 Les impasses, les détours

L'écriture a bien entendu connu des moments d'errance. Le premier fut directement lié à mon cadre conceptuel : la rationalisation, amorce de mon concept d'écriture, présentait en vérité des limites au départ de la création. À lui seul, il posait certaines difficultés dans l'écriture même.

3.1.1 La *rationalisation*, un cadre conceptuel et non un processus

Si la rationalisation permet notamment d'analyser et d'envisager les scènes originales en vue de leur contexte d'adaptation, elle ne permet pas de tout adapter à elle seule. J'ai par exemple pensé, dans un premier temps, que la rationalisation pouvait s'appliquer comme un filtre pour l'actualisation. Autrement dit, j'ai tenté d'envisager chaque élément de l'hypotexte (personnages, discours, actions) selon un équivalent contemporain et rationnel en pensant que ce serait suffisant pour la réécriture et ses enjeux. Or, il n'en est rien : la rationalisation constitue un outil effectivement utile pour examiner l'œuvre originale, mais utilisé de manière rigide il aurait fait de la réécriture une œuvre austère. Plus encore, la forme qui en découlait occultait définitivement Shakespeare.

Ces premiers heurts ont notamment permis de réviser le cadre conceptuel de ma recherche. Pour retrouver Shakespeare, je me suis replongé dans l'analyse thématique de l'œuvre ; mais encore une fois, bien que ponctuellement nécessaire dans la quête du sens, l'analyse ne pouvait suffire à bâtir un processus. Ce n'est en vérité qu'à cet instant que j'ai sérieusement considéré les conditions d'écriture de l'œuvre originale sous tous ses aspects (socio-historique, esthétique, philosophique). Je devais non

seulement reprendre Shakespeare comme prévu mais je devais de plus m'inspirer de son propre geste pour sonder l'écriture plus en profondeur.

C'est à ce moment que s'est véritablement construit mon geste palimpsestique, autant d'un point de vue technique (choix des éléments culturels à reprendre) que sémantique et esthétique (choix d'adaptation). J'ai notamment songé à la façon dont ont été (ré)utilisées les chroniques historiques (Holinshed) pour écrire *Macbeth*. Dans mon cas, il fallait chercher un substitut aux chroniques. Cet Holinshed contemporain, où le trouver ?

Les théoriciens du monde du travail, de l'entreprise et de l'économie exposés précédemment ont effectivement pu aider dans cette démarche mais leurs écrits demeurent très savants : ils n'ont pas l'essence organique que je cherchais pour mon texte. À l'instar de Shakespeare avec les chroniques d'Holinshed, il s'agissait plutôt de réécrire la réalité en utilisant un matériau socio-historique préexistant.

Je me suis alors tourné vers les médias et me suis constitué un corpus de faits divers, d'articles, de reportages sur le monde des affaires. J'ai pris le parti d'« enchanter » ces fragments de la réalité pour en faire une nuance de mon écriture. Il s'agissait autrement dit de symboliser ces faits réels, lointains de moi, pour me constituer une palette dramaturgique plus étendue.

3.1.2 Le fait divers

On peut considérer qu'il existe un lien de parenté entre les chroniques (historiques) et le fait divers en ce qu'ils permettent tous deux la communication d'une réalité dans le temps (exemple des archives) : « Le fait divers, qui, en italien, se dit *fatto di cronaca*, est de l'ordre de la chronique, si bien qu'il fait échapper les œuvres qui s'en emparent

au modèle d'une histoire qu'Aristote compare à un "être vivant". » (Sarrazac, [2008] : 31)

Le fait divers présente la particularité de s'intéresser non pas à l'Histoire mais à des histoires, plutôt quotidiennes ou dont les protagonistes sont des individus ordinaires et anonymes : « C'est précisément parce que le fait divers est banal qu'il peut devenir exemplaire et concentrer le destin tragique de toute une génération. » (Sarrazac, [2008] : 364). Pourtant, c'est le dépassement vif et brutal de l'habituel qui confère au fait divers son intérêt et sa puissance. Forme courte, souvent surprenante, violente, choquante, elle porte en elle certains enjeux de ma création. Cela étant, le fait divers ne peut être utilisé brut dans l'écriture et demande à être raffiné :

Pour élaborer à partir d'un fait divers une dramaturgie [...] qui sorte du réalisme des apparences et de ce que j'ai appelé théâtre-réalité, il convient donc de dénaturiser ce fait divers, de le sortir de cet état d'immanence que lui confère la structure spécifique - journalistique - du fait divers. » (Sarrazac, [2008] : 232)

L'élaboration d'une dramaturgie à partir du fait divers tient donc, pour reprendre Vitez, du « mentir-vrai ». Il fallait autrement dit « distordre honnêtement » le fait divers pour mieux rendre vivant son apport à l'intrigue, et aborder le sujet général de la fable. À travers le fait divers, j'ai tenté d'actualiser certains enjeux shakespeariens. Par exemple :

- L'annonce de la nomination de Malcolm à la succession de l'entreprise s'inspire de la tentative de Nicolas Sarkozy, alors président de la république française, de placer son fils Jean Sarkozy, étudiant en droit non diplômé de 23 ans, à la direction de l'EPAD (Établissement Public d'Aménagement de la région de la Défense) (2009). Les jeux de pouvoirs perçus lors de cette affaire ainsi que les personnalités

impliquées ont grandement influencé l'ébauche des personnages de Malcolm et Dunkhan.

- Le décès de Christophe de Margerie (PDG de Total) à Moscou dans le crash de son avion au décollage, dont la cause serait une déneigeuse mal garée par son conducteur supposément ivre (2014) m'a définitivement conforté dans mon choix d'adaptation de la scène du meurtre. La mort de Dunkhan *pouvait* être monumentale (et quelque peu improbable).
- Les suicides à répétition sont inspirés des suicides du groupe Orange dénombrés entre 2004 et 2014, avec notamment un cas d'immolation par le feu en 2011. Cette « série noire » de suicides a commencé suite à la mise en place du plan NExT, plan de « dégraissage » dont les modalités d'application reprennent directement les processus d'exclusion décrits dans le second chapitre (*Humiliation, dépression, démission : l'offre triple play de France Télécom*, Les Inrocks, 25 septembre 2010). Le thème du suicide a beaucoup servi l'intrigue ; il a notamment influencé le choix d'adaptation de la seconde vague de prophéties ainsi que la construction vers le dénouement.

Combiné à la rationalisation, le fait divers a permis de se sortir de situations bloquées en rafraîchissant mes idées. Il a aussi participé à accentuer certains épisodes de l'intrigue et à enrichir l'écriture en général. Il n'a toutefois pas permis de structurer l'intrigue :

[...] s'il constitue un embrayeur de choix pour les dramaturgies modernes et contemporaines, le fait divers ne saurait les structurer. Une dramaturgie du fait divers, si la notion a un sens, se doit d'opérer un détour par rapport au fait divers lui-même. Une telle dramaturgie ne saurait qu'ouvrir sur la diversité des détours permettant de rendre compte au théâtre du monde dans lequel nous vivons. (Sarrazac, [2008] : 231)

Or, pour rendre compte du monde dans lequel nous vivons, le théâtre dispose d'un attribut privilégié : le langage. C'est le travail effectué sur la langue qui a permis d'échafauder la structure de *MacBeth Pro*. De la réflexion autour des styles et tonalités se sont en effet développés des atouts de parole pour les personnages, permettant du même coup de conférer une identité propre et éventuellement nouvelle à chacun.

3.2 La langue, une épreuve

Les premières tentatives d'écriture ont rapidement posé problème car j'ai d'abord tenté de traiter le sujet frontalement, en écrivant en prose, sans véritablement porter attention à la langue utilisée. Je ne savais encore quel type de langage j'allais développer ; celui en présence à ce moment-là appauvrissait les enjeux shakespeariens de l'hypotexte, ainsi que mes propres enjeux d'adaptation.

3.2.1 Le vers libre : entretenir l'inspiration, préserver la poésie, conserver la théâtralité

La prose a été abandonnée assez rapidement. Pour cause, elle offrait peu d'espace à la poésie. Toutefois, écrire en imitant la poésie de Shakespeare n'était pas non plus la solution : la langue archaïque de l'hypotexte permettait difficilement de décrire le monde de l'entreprise. Le choix d'écriture se fixa alors sur un juste milieu : le vers libre. Forme sans règles, forme libérale, elle pouvait concilier une grande partie des composantes et des motifs de ma création. Sans empêcher les échanges réalistes et/ou quotidiens, le vers libre encourage la poésie et permet d'offrir du rythme au texte. En

fonction de son découpage (retours à la ligne notamment), il permet également de mettre les mots en valeur (contenu ou forme, élément précis ou image générale).

D'autre part, le vers libre a permis de résoudre un problème de style. Les premières esquisses de scènes s'avéraient en effet peu appropriées pour le théâtre et apparaissaient plutôt télévisuelles : le ton était assez expéditif et uniquement au service de l'avancement de l'intrigue ; la langue, quotidienne, cherchait à divertir seulement, sans considération poétique ni même politique dans la mesure où elle ne profitait pas des matières théoriques décrites au deuxième chapitre.

En cherchant les origines et causes de cette esthétique involontaire, je me suis interrogé sur l'influence de la culture populaire occidentale sur mes réflexes créatifs, et plus généralement sur l'intrusion de la culture marchande et d'entreprise dans l'imaginaire collectif. J'ai finalement utilisé l'omniprésence de cette culture (liens entre *pop culture* et marques déposées, surabondance de publicités, argumentaires sophistiqués, conception de slogans et jingles facilitant leur mémorisation, conceptualisation du « temps de cerveau disponible », partialité de la publicité comparative, hypocrisie et exagération de leurs scénarios, etc.) pour en faire un catalyseur de l'écriture. Ainsi, outre l'écriture de quelques répliques critiques, ces réflexions ont avant tout permis de construire les atouts de paroles de certains personnages.

Cette première remise en question a permis un nouvel essor dans l'écriture puisqu'elle a abouti à la reconsidération totale du contenu et de la forme du langage de chaque personnage. Ce sont les tonalités, les couleurs et les atouts de la parole de chacun qui ont permis de concevoir mon propre texte (personnages et scènes conservées versus personnages et scènes inventées).

3.2.2 Aborder les personnages par les atouts de parole

L'intrigue a quant à elle été élaborée en fonction des personnages conservés. Pour orienter mes choix de personnages, j'ai évalué leur apport symbolique et/ou sémantique à mon projet d'écriture. J'ai par exemple renoncé à toute la trame liée à Macduff : non seulement la quête de Macduff tient de la vengeance et non de l'ambition (venger l'assassinat des siens avant même la réparation de l'affront socio-politique que représente le régicide), mais aucun atout de parole particulier ne pouvait vraiment justifier la conservation et la mise à jour du personnage. Il en va de même pour les personnages secondaires, nombreux et à l'identité accessoire ou inexistante. Je me suis donc concentré sur l'intrigue principale de *Macbeth*. En simplifiant ainsi l'intrigue j'espérais en outre donner, comme Heiner Müller, un effet de violence au texte ; mais plus encore offrir un ton vif à la fable et un rythme soutenu qui puissent faire écho à notre modernité.

3.2.2.1 Choix des personnages

Finalement, huit personnages ont été conservés. Six d'entre eux peuvent être classés en trois binômes dont chacun représente un groupe de la pyramide « néo-féodale » présentée au second chapitre :

- DUNKHAN et MALCOLM forment un binôme dynastique, au pouvoir légitime. Alors que Dunkhan est à placer au point culminant de la pyramide (PDG-Roi), Malcolm pourrait être affilié au Clergé-Finances jusqu'à son accession à la direction.

- MACBETH et LADY forment le binôme central carriériste (Noblesse-Cadres supérieurs).
- LA BONICHE et ROGER forment le binôme populaire, représentants du Tiers-Travailleurs.

Aux côtés de ces trois binômes, il existe deux individualités :

- LA TRADER qui, en terme de fonction professionnelle, fait partie du Clergé-Finance et s'incruste donc entre le binôme dynastique et le binôme carriériste. La Trader déploie aussi, par le mystère qui entoure ses agissements, une présence qui frôle le divin.
- BANQUO qui, bien qu'au même échelon que MacBeth, se situe plutôt entre le Tiers-Travailleurs et la Noblesse-Cadres supérieurs.

C'est l'entreprise et sa conservation qui lie tous ces personnages. Non pas tant d'un point de vue spatial, mais parce qu'ils ont tous l'entreprise comme motivation. Aucun d'entre eux n'a d'intérêt à ce que cette dernière soit compromise : elle maintient leurs emplois respectifs. C'est aussi vrai pour les personnages populaires ; ils n'ont aucun intérêt à ce que l'entreprise s'écroule.

Ce qui en revanche les sépare sont leurs atouts de parole (qui traduisent leurs buts, intentions et points de vue). Ces esthétiques de parole (ou sens de la formule) composées pour chacun des personnages sont en fait une tentative de prolongation et d'actualisation de ceux qu'avaient les personnages originaux.

Le Duncan de Shakespeare est supposé âgé pour l'époque, et apparaît être un homme bon (ce qui achève de rendre le geste de Macbeth inexcusable). Duncan incarne avant tout une figure de monarque sage... Ce qui pourtant ne l'empêche pas de promettre la couronne à Malcolm, jeune et notamment peu expérimenté à l'art de la guerre. Duncan est aussi un patriarche : son langage, sobre et posé, fait autorité.

C'est cet aspect népotique qui a primé dans mon adaptation ; Dunkhan (le « kh » est une coquetterie orthographique visuellement plus agressive que le « c » et qui renvoie au titre « Khan » qui signifie *dirigeant* en turc et mongol) est un chef moderne, sûr de lui et cruel.

En outre, je voulais conserver un minimum de sagacité à ce personnage en lui laissant un idéal défendable : fondateur de sa société et conscient des enjeux qu'elle représente socialement (création d'emplois, production de biens, dynamique de croissance, prestige également...), il la considère comme une véritable *œuvre* à poursuivre et prolonger pour le bien de tous. Cette notion traverse d'ailleurs mon texte à plusieurs reprises (scènes 3 et 18 notamment) ; elle permettait d'offrir des nuances au personnage. Ainsi, les motivations de Dunkhan ne sont pas complètement matérialistes ni égoïstes.

Cela étant, d'abord pour des raisons dynamiques, j'ai voulu faire de Dunkhan un personnage plutôt comique, à l'inverse du Duncan de Shakespeare, éminent. J'ai plus tard choisi d'aller jusqu'à le tourner en dérision pour dédramatiser son meurtre car il n'était pas le plus important dans mon réseau de sens. Pour arriver à un dénouement symboliquement fort (contenu, compréhension de la métaphore-cœur) avec un impact émotif puissant (forme), il était nécessaire d'opérer une gradation dans la fréquence et le nombre des décès.

Chez certains individus, l'influence de la sphère professionnelle se ressent jusque dans le langage (déformation professionnelle, etc.) ; j'ai ainsi tenté d'offrir à Dunkhan un sens de la formule proche du slogan : « La bouche est l'usine de nos devises » ; « Les flots sont vastes et les flux abscons » (Scène 3). J'ai contrebalancé ce trait en lui attribuant un langage poétique dans les moments où il discourt de l'entreprise : « J'arrive au crépuscule de ma carrière » ; « Le monde des affaires est un océan, messieurs. Les entreprises n'y sont que des corsaires [...] » (Scène 3). Ce lyrisme reste toutefois superficiel ; le contenu de son discours étant assez convenu et pauvre, j'ai voulu compenser cette phraséologie faible en lui offrant une énergie démesurée : le corps équilibre alors la parole.

On sait peu de choses sur le Malcolm de Shakespeare, hormis qu'il est jeune, piètre soldat mais rusé malgré tout (il teste la loyauté de Macduff par des affirmations calomnieuses à l'encontre de sa propre personne ; Acte IV, Scène 3), et qu'il a des relations haut-placées : il dispose en effet du soutien militaire de l'Angleterre pour combattre Macbeth.

Dans mon adaptation, Malcolm est le fils unique de Dunkhan (Donalbain n'a pas été retenu pour les mêmes raisons que Macduff). Étudiant médiocre de premier cycle en éco-droit, Malcolm ne manie pas encore tout à fait la langue des affaires et le sens de la formule publicitaire comme son père. J'ai en fait conféré à Malcolm une parole très quotidienne, similaire à celle, peu novatrice, du personnage original. Ce choix s'explique par le manque d'expérience, de vécu et d'humilité de ce dernier.

Si je fais apparaître de prime abord Malcolm comme un enfant gâté qui profite de son origine pour satisfaire son ambition, j'en ai aussi fait un jeune homme réfléchi. J'ai notamment développé cet aspect du personnage avec le plan mis en place pour

détrôner MacBeth, puis dans son affrontement verbal avec ce dernier. Malcolm sera effectivement capable de le confronter dans les idées.

Le Macbeth de Shakespeare présente, quoi qu'on en dise, deux circonstances atténuantes à sa conduite : il a rencontré, par hasard, des individus peu fréquentables *et* a eu la mauvaise idée d'en informer sa femme. C'est en songeant à ce concours de circonstances malchanceux que j'ai envisagé l'adaptation du personnage. Peut-être qu'après tout, Macbeth peut se racheter une conduite ?

J'ai alors - nouvel usage de la rationalisation - refoulé le *destin*, rendant MacBeth responsable de ses actes, mauvais comme bons. J'ai donc ici fait un emprunt à Heiner Müller, à la différence que j'ai tout de même offert à MacBeth la possibilité d'une honorable dernière action (dont il a tout le mérite) : le dernier enseignement qu'il donne à Malcolm avant de mourir (scène 18).

Cela étant, j'ai aussi envisagé les motivations de l'ensemble des personnages selon celle de MacBeth (scène 1) : lutter pour ne pas disparaître (professionnellement, socialement, physiquement). C'est de cela qu'il retourne : la lutte des personnages pour conserver leur emploi est une question de vie ou de mort. Si disparition il y a, il faut alors qu'elle soit rentable, c'est-à-dire porteuse de sens et de conséquences qui marqueront l'intrigue. C'est la seule façon pour les victimes de laisser, elles aussi, une trace.

Dans le cas de MacBeth, plus que sa parole, c'est le parcours de cette dernière qui importe. Ce dernier « apprend » à parler en même temps qu'il fait l'expérience des conséquences de ses actes. La pièce a pour lui une valeur éducative, initiatique. Sa parole s'étoffe, s'aggrave et se poétise au fil des événements. Cette gradation de la

parole aboutit à la révélation par MacBeth lui-même de la *métaphore-cœur*, peu avant son trépas.

Lady est assez semblable au personnage de Shakespeare. Le doute est laissé quant à son activité professionnelle et ses occupations quotidiennes. Elle s'insèrera tout de même dans l'entreprise aux côtés de MacBeth après la mort de Dunkhan, dont elle est l'instigatrice. Lady complète MacBeth : alors que ce dernier incarne plutôt un certain pragmatisme, elle s'applique à donner une dimension superbe à leurs actes. Il n'est pas question de train de vie ou de possessions matérielles dans sa démarche meurtrière. Ce sont surtout l'ampleur esthétique du complot et l'intensité du moment meurtrier qui motivent son envie de « flamber le patron ». Bref, elle œuvre pour quelque chose qui dépasse l'entreprise, qui dépasse tout et tout le monde. Elle se rendra pourtant compte plus tard que plus jamais elle n'atteindra un niveau d'exaltation semblable à celui éprouvé la nuit du meurtre. Ce sera son châtement.

Lady a la parole la plus lyrique et la plus exaltée de la pièce. On en repère deux manifestations importantes. La première a lieu dans la scène 5 lorsque Lady reçoit la mort de Dunkhan ; son excitation produit la métaphore du taureau d'airain. La seconde, qui marque sa déchéance, a lieu à la scène 12 lors de son délire somnambule ; ses tourments produisent la métaphore du gouffre. D'ailleurs, c'est Lady qui donne vie à la poésie dans la pièce. C'est en effet à partir de son discours dans la scène du meurtre de Dunkhan que s'installe au fur et à mesure de la fable un réseau d'images surréalistes.

Banquo est un collègue de MacBeth, avec qui il travaille souvent.

Pour écrire Banquo, je me suis inspiré d'un passage des *Cadres* de Boltanski où il est question de mise en concurrence entre les cadres issus des grandes écoles (dont le

renom suffit à les placer haut dans la hiérarchie dès leur sortie) et les cadres autodidactes (qui gravissent plus lentement les échelons). Je n'ai pas fait mention de ce détail directement dans le texte, mais je m'en suis servi pour construire le personnage. En imaginant que Banquo était un cadre autodidacte, je voulais le rendre particulièrement terre-à-terre et conscient des abus dont il est témoin. Il est de fait le personnage le plus éthique et responsable de la pièce. En cela, il ressemble au Banquo de Shakespeare. La langue du Banquo originel n'est d'ailleurs pas la plus remarquable dans *Macbeth*. Si son langage ressemble à celui du personnage de Macbeth lors de l'introduction de la pièce originale (puisque Banquo lui sert d'alter ego éthiquement bon), il ne s'étend pas à des considérations métaphysiques ou psychiques profondes.

Aussi, le Banquo de ma pièce n'a pas vraiment d'atout de parole tel quel. Il est par rapport aux autres personnages assez neutre (son investissement n'est pas corrompu, et plus mesuré), mais c'est ce qui le rend d'une certaine façon proche du public. Son intérêt réside en sa qualité de personnage ordinaire au sein de la pièce : ses réactions sont les plus saines, honnêtes et logiques. Personnage qui subit, il introduit notamment dans le texte les processus d'inclusion et d'exclusion décrits par Boltanski dans *Les Cadres*.

Librement inspiré du portier de *Macbeth* et du fou du *Roi Lear*, Roger est le concierge de l'entreprise. J'ai voulu faire un mélange entre la familiarité du premier et la sagesse dissimulée du second. Au fil du texte, j'ai fait de Roger un personnage représentant l'entreprise dans ce qu'elle peut avoir d'accessible. Immédiatement identifiable, il fait souvent le pont entre le public et la fable, tout en servant de messager dans l'intrigue. De plus, il est le seul personnage à pouvoir mettre

(frontalement) Macbeth face à ses contradictions sans risque, grâce à son sens de la formule, exactement à l'instar des bouffons du Moyen-Âge.

Si je l'ai rendu loyal et dévoué, prêt à surgir à la moindre apostrophe de ses supérieurs, je voulais également qu'il présente un certain détachement vis-à-vis de ce qu'il se passe dans l'entreprise. Je lui ai alors conféré une mission symbolique, qui correspond d'ailleurs à son emploi : *garder l'endroit propre* (préparation de la salle de conférence, scène 6 ; vidange et nettoyage de la poubelle, scène 13, etc.).

Je voulais que Roger reste un personnage lucide et subtil. Je lui ai alors offert un autre moyen d'accomplissement que sa profession, qu'il n'a pas placée au centre de sa vie. Ce qu'aime Roger par-dessus tout, c'est la langue : le sens de la répartie et la poésie. Roger surprend par la qualité de sa parole dans sa forme et son contenu, et ce dès le prologue. Amoureux des mots, il emploie et développe un langage qui peut s'avérer très poétique (scène 16). Son côté cynique fait d'autre part de lui un véritable maître du laconisme ironique (scènes 7 ; 13 ; 16).

La Boniche, librement inspirée de la dame de compagnie de Lady Macbeth, est la femme de ménage du couple. Elle est discrète et il est bien rare qu'elle soit considérée avec beaucoup de respect. À l'instar de Roger, La Boniche prend son travail au sérieux. Ces deux personnages sont en fait des valets modernisés, rationalisés, uniquement considérés pour leurs services professionnels et non pour leurs prestations philanthropiques. L'apport de leur parole à l'avancement de l'intrigue reste toutefois, en terme de fonction dramaturgique, le même que celui des confidents. La Boniche fait en effet preuve de beaucoup d'empathie envers ses employeurs, notamment lorsque Lady traverse sa crise de somnambulisme ou quand MacBeth sent sa fin proche. En fait, La Boniche relativise en son âme et conscience sa condition chez les MacBeth. Elle sait que, dans le fond, ce sont eux les plus à

plaindre, car son propre emploi apparaît finalement plus durable que le leur. La Boniche a une parole franche, directe et simple.

La Trader, inspirée comme nous l'avons vu des Weird Sisters, transforme des informations en devises, des renseignements en capitaux. Enfin, ses agissements sont très discrets ; sa parole est donc essentiellement utilitaire et expéditive.

Vis-à-vis de MacBeth, qui ne maîtrise pas l'univers de la finance, La Trader se montre méprisante. Sa parole balance entre le mystère et le cynisme. Aussi, et à l'instar des Weird Sisters, ses intentions doivent rester floues.

La Trader a une parole généralement courte, concise et froide. J'ai essayé de rendre son langage similaire à celui des Weird Sisters : répétition de « Macbeth » trois fois lors de leurs rencontres (Scène 1 ; Scène 9), volonté d'écourter leurs échanges, aspect inattendu de ses affirmations, laconisme de ses réponses, etc. En être rationnel, elle veille à dire le plus avec le moins. D'ailleurs, La Trader n'aime pas les mots : ils n'ont aucune valeur marchande.

3.2.2.2 Jeux de structures, jeux d'intrigues

L'essentiel des scènes de *MacBeth Pro.* sont des adaptations de scènes originales de *Macbeth* (cf. plan de la pièce en annexe : les scènes purement inventées sont le prologue, les scènes 10 ; 11 ; 13 ; 14 ; 17, ainsi que l'épilogue). Le choix de conserver certaines situations plutôt que d'autres a d'abord été déterminé, cela semble évident, par la présence des personnages retenus.

Toutefois, c'est avant tout le choix des rencontres et des non-rencontres entre les personnages, déterminé après quelques essais d'écriture, qui a permis d'esquisser l'intrigue de ma pièce. Si j'ai parfois pris de grandes libertés dans l'adaptation des scènes, ce n'était pas par simple souci d'originalité, mais pour qu'elles puissent offrir des échanges qui n'existaient pas dans l'œuvre-source (par exemple la confrontation entre Lady et Banquo, scène 7 ; les échanges multiples, rythmés et tendus, entre Lady et La Boniche ; le débat entre MacBeth et Roger, scène 16, etc.). Ces scènes nouvelles permettaient un renouveau dynamique et esthétique vis-à-vis de l'hypotexte. Elles étaient également l'occasion d'introduire les réflexions sur mon sujet dans l'intrigue.

D'où l'utilisation du terme « jeu » pour désigner ces tentatives : c'est la façon dont les personnages ont été agencés sur l'échiquier qui a établi, au fil des explorations, au fil du jeu, la trame de la pièce. L'analogie avec le jeu d'échec est d'autant plus juste que certaines scènes - comparables à des « coups » - ont finalement été avortées ou coupées car elles mataient carrément la poursuite de la création.

3.3 L'intertextualité et le bricolage dramaturgique

Nous avons vu que le mélange des références permet, tel un prisme, d'orienter le regard et d'inspirer l'écriture en proposant de nouvelles bases à la fable. C'est ce que dans cet essai j'ai appelé « *bricolage* dramaturgique », en référence à Claude Levy-Strauss :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la

mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.

(Levy-Strauss, [1962], 1990 : 27)

Cette remarque explique d'ailleurs la principale impasse rencontrée avec la rationalisation : j'avais tout simplement adopté, en début de processus, une démarche d'ingénieur et non de bricoleur avec ce concept. Le bricolage dramaturgique est en somme l'organisation des détours utilisés en un réseau d'images qui puisse aboutir à une forme dramatique parabolique (Sarrazac, 2002).

Finalement, les différentes matières explorées ont pu être mises en rapport les unes aux autres. Elles ont ainsi contribué à étoffer la symbolique de ma pièce, et ont notamment permis le déploiement d'images récurrentes censées se répondre au long du texte. Nous allons voir comment les personnages empruntés à Shakespeare ont été ranimés par et pour le milieu de l'entreprise.

3.3.1 Un réseau d'images composite

Pour que le *bricolage* dramaturgique imaginé soit autonome, il fallait qu'il soit cohérent sur l'ensemble du texte. Pour cela, j'ai essayé de faire en sorte que les événements produisent des réactions en chaîne et se répondent. Il fallait en même temps, pour remplir les objectifs de mon projet, se faire rencontrer les thèmes

élisabéthains et contemporains. Ces motifs récurrents se déploient notamment à partir de la scène du meurtre, comme dans l'œuvre originale.

3.3.1.1 Les prédictions

La première scène de prophéties se devait d'être, comme dans l'œuvre originale (Acte I, Scène 3), rapide, surprenante, et quelque peu désesparante. Les sorcières ne justifiant pas leurs dires par une quelconque démonstration ou argumentaire, j'ai décidé de n'utiliser que la parole de La Trader, péremptoire, dans mon adaptation.

La seconde rencontre avec les sorcières (Acte IV, Scène 1) était plus complexe à adapter. Elles appellent notamment des esprits, forces supérieures et non mortelles, pour énoncer les prophéties : elles manipulent donc des puissances qui leurs servent d'« outils » mais ne formulent pas elles-même les prophéties. J'ai donc décidé d'offrir la parole à un *instrument* de La Trader dans mon adaptation : le logiciel de trading, qu'utilisent réellement les opérateurs financiers dans leur tâche. Bien entendu, ce genre de logiciels ne présente des résultats que dans un langage mathématique (courbes, statistiques, etc.). Il a donc fallu tordre la forme statistique pour la mettre en mots ; l'enjeu étant l'acceptation d'une possible équivocité des conclusions du logiciel. J'ai donc offert au logiciel une interface vocale. Je l'ai en même temps tourné en dérision pour laisser entendre que l'usage radical, raccourci et abusif de ce genre de système a parfois cours. Plus encore, ce traitement humoristique décomplexé le spectateur non spécialiste du sujet. Il l'appelle aussi dans son propre rapport à la technologie. Les prophéties deviennent ainsi, avec une telle formulation, plausibles et admissibles.

En ce qui concerne le contenu des prophéties, j'ai décidé de prendre en compte la prospérité de l'entreprise plutôt que celle de MacBeth seul pour mieux lier leurs destins. Cela a permis de reformuler trois nouvelles prophéties plus cohérentes avec l'univers de la fable. Dans *Macbeth* de Shakespeare, les sorcières préconisaient d'abord de se méfier de Macduff. Elles assuraient ensuite que nul homme né d'une femme ne pourrait nuire à Macbeth. Enfin, elles affirmaient que ce dernier n'aurait rien à craindre tant que la forêt de Birnam ne marcherait sur Dunsinane.

Dans *MacBeth Pro.*, le logiciel de La Trader annonce d'abord la création d'une grande quantité de postes. Il met ensuite en garde MacBeth à propos de la propreté de l'entreprise. Enfin, il assure une flambée - supposément de la valeur de l'action - imminente.

3.3.1.2 Les taches et les produits d'entretien

C'est en traitant de l'entreprise que j'ai pu aborder, en parallèle, le monde de la finance. L'entreprise permettait en effet de l'inclure partiellement, grâce aux biens qu'elle produit : ces derniers sont en quelque sorte le seul élément concret qui lie une entreprise à la valeur de son action.

Le produit permettant ainsi de convoquer facilement le spectateur, il me semblait nécessaire de le nommer dans ma pièce, de l'y représenter même. Je ne voulais cependant pas que le produit ne soit qu'accessoire dans la réécriture, mais qu'il ait une véritable importance symbolique dans l'intrigue. Pour ce faire, j'ai décidé de le mettre en lien avec le moment qui marque l'entrée du couple dans le crime : le meurtre de Dunkhan. Nous allons voir que cette scène a déterminé le choix du produit manufacturé par l'entreprise de *MacBeth Pro.*

Dans *Macbeth* de Shakespeare, le meurtre de Duncan (Acte II, Scène 2) a lieu hors scène. Shakespeare a toutefois inséré une preuve visuelle de l'acte avec la présence de sang maculant les mains de Macbeth, puis de Lady. Il me semblait que, dans le cadre de mon adaptation, la symbolique du sang était à renouveler, à réformer. Mon projet s'intéressant à notre rapport à l'industrie, il m'est apparu en effet plus pertinent d'exploiter cet imagier. Cela explique d'abord le choix du sabotage, sorte d'« assassinat technique ». C'est ensuite que j'ai pu travailler l'adaptation du motif des taches après l'homicide de Dunkhan. Dans ma réécriture, il ne s'agit finalement pas de sang mais de cambouis (graisse mécanique, « résidu de sabotage », scène 5). Chez Shakespeare à nouveau, les époux se lavent les mains après leur méfait. Je voulais conserver cet événement important pour la suite de l'intrigue ; il conditionne en effet l'existence de la scène de somnambulisme (Acte V, Scène 1). Il fallait alors que les époux se lavent aussi les mains dans ma réécriture ; c'est alors que le type de produit s'est défini. L'eau étant inefficace pour éliminer les taches de graisse, j'ai décidé de la remplacer par un autre liquide, détergeant moderne, artificiel et nocif : un produit d'entretien. Ironiquement, c'est le produit de l'entreprise qui contient la solution aux taches, au prix d'une certaine douleur. Ce choix est aussi le résultat d'un nouveau jeu avec la rationalisation et son aspect absurde (Tordjman, 2011) lorsqu'il devient outrancier (image du cercle vicieux).

Plus tard, il fallait un but à l'intégration de Lady dans l'entreprise. Notre époque rationnelle exige une raison :

Très vite, le patronat comprit que pour faire “vouloir” par quelqu'un une chose qu'il n'avait jamais auparavant désirée, il lui fallait fabriquer un “consommateur insatisfait”. [...] “La clef de la prospérité économique, disait Kettering [PDG de GM], c'est la création d'une insatisfaction organisée.” (Rifkin, 1997, [1995] : 42)

Il y a là un motif pertinent pour intégrer Lady dans l'entreprise, en plus de lui offrir une véritable « utilité ». J'ai alors fait de Lady l'introductrice d'une nouvelle politique de direction, équivalent moderne d'un changement de règne. L'arrivée de Lady dans l'entreprise s'accompagne en effet d'une nouvelle gamme de produits qui répond aux inconvénients que présentent la première (dépendance du consommateur d'un produit à l'autre, marketing machiavélique, etc.). C'est d'ailleurs cette réflexion qui a arrêté le choix du nouveau produit (produit d'entretien versus crème de soin).

Lady a aussi le lien le plus étroit avec les taches puisqu'elles se substituent à son propre sang. Concernant ce point, je ne pouvais faire comme Shakespeare et passer sous silence l'explication du changement d'état psychologique de Lady Macbeth, entre la scène du banquet où elle est maîtresse d'elle-même (Acte III, Scène 4), et la scène du somnambulisme où elle est définitivement troublée (Acte V, Scène 1). Les conséquences du meurtre de Duncan l'atteignent en effet plus tardivement que Macbeth. Dans ma pièce, j'ai choisi que Lady voit le spectre de Banquo mais qu'elle n'entende pas le son qui s'échappe de la boîte qu'il apporte (scène 8). À cela deux raisons : Lady n'est pas encore au courant du décès de Banquo (scène 7) et n'a pas été marquée par l'agonie de la vache - contrairement à MacBeth (scène 5). Malgré la présence du surnaturel dans la scène 8, c'était une option « logique » de rendre Lady insensible au son de l'objet. Toutefois, je voulais que cette absence de sensation soit un élément de remise en question pour Lady : j'ai donc décidé de lui faire éprouver le *besoin de comprendre* pourquoi elle n'entendait pas la boîte que MacBeth, à son côté, entend bel et bien (autre usage ludique de la *rationalisation*). C'est l'ouverture de la boîte, plus tard (scène 10) qui blesse Lady, physiquement et psychologiquement, comme une punition. J'ai d'autre part amplifié les conditions de sa disparition de sorte qu'on ne puisse affirmer qu'elle soit morte. Dans mon texte, la question est laissée

volontairement ouverte et sous-entend qu'elle aurait changé d'état physique, liquéfiée ou évaporée. Cette espèce de malédiction confère au personnage une fin symbolique à sa hauteur.

3.3.1.3 Le meurtre, la vache et la « Boîte-à-Meuh »

La scène du meurtre de Duncan dans *Macbeth* (Acte II, Scène 2), si elle représente le passage à l'acte d'un complot, est avant tout une scène de rendez-vous manqué : le crime, action qui aurait dû unir les deux protagonistes, ne fait que les séparer à jamais. Le meurtre enfermera chacun dans un délire différent (paranoïa pour Macbeth, somnambulisme pour Lady Macbeth).

Le meurtre de Duncan dans *Macbeth* de Shakespeare a lieu dans le château des époux. Or, le meurtre de Dunkhan pouvait difficilement avoir lieu autant chez les MacBeth que dans l'entreprise dans ma pièce ; l'existence de police scientifique rend en effet l'acte ardu. Pour cette raison, le meurtre devait se produire en territoire neutre pour éviter une enquête trop proche du couple. L'idée du sabotage de l'auto, maquillant la mort en accident, permettait de pallier d'éventuels soupçons. Il ne manquait plus qu'un prétexte, énoncé en amont (inséré dans mon texte à la scène 3) : Dunkhan pouvait, au lieu de souper chez les époux, les inviter au restaurant pour récompenser MacBeth de sa promotion (utilisation d'un processus d'inclusion découvert dans l'ouvrage de Boltanski).

Toutefois, la diffusion régulière d'images d'accidents de transports (déraillements, naufrages, crashes...) et de véhicules en feu (reportages de guerres, émeutes...) dans les médias rendait la fin de Dunkhan, décrite et non visible de surcroît, moins frappante qu'un coup de poignard, même seulement évoqué. J'ai alors songé à la

façon dont je pouvais enrichir cet élément. J'ai d'abord estimé la réaction des personnages face à la voiture en flammes. Puisque Lady était responsable de l'incendie (« Une petite surprise », scène 5), il me semblait intéressant de lui faire profiter (avec fierté) de son acte. Aussi, pour mettre l'accent sur la particularité du personnage de Lady qui se traduit dans son esthétique de parole, j'ai cherché du côté des instruments de torture. Je me suis alors souvenu d'un appareil original : le taureau d'airain. Je l'ai ensuite « offert » à Lady : la description qu'elle en fait, face à la description de l'incendie réel, a permis de révéler son atout de parole et ses motivations esthétiques qui dépassent l'entreprise et l'humain.

L'idée de la vache est ensuite arrivée spontanément. Elle ajoutait un effet de surprise qui contrebalançait l'esthétique du taureau d'airain en la complétant dans le même temps : les deux bovins forment un couple insolite et opposé (œuvre de l'Homme évocatrice de destruction versus œuvre de la nature évocatrice d'abondance), à l'image des MacBeth.

Ce sont ces deux éléments qui marquent la division des époux. Mise en miroir avec le taureau d'airain, la vache permet de tracer de manière plus évidente les chemins des deux personnages, leur désunion, en exacerbant graduellement leur atout de parole (cette intensification se justifiant aussi par l'alcool). À côté d'un MacBeth catastrophé, Lady a une parole exaltée.

S'il était plutôt aisé de réutiliser la thématique des taches et des produits irritants dans le reste de la pièce, le choc de la vache incendiée demandait une astuce pour le réutiliser judicieusement dans l'intrigue et pour affiner sa symbolique. Il fallait d'une certaine manière que la vache revienne hanter MacBeth, mais je ne pouvais représenter à nouveau l'animal tel quel pour des raisons de style et de ton. Le deuxième assassinat dont est responsable Macbeth dans l'œuvre originale est celui de

Banquo. J'ai décidé de conserver cet événement dans ma pièce. Toutefois, alors que le personnage de Macbeth commande son meurtre et n'y assiste pas chez Shakespeare, j'ai au contraire décidé de le rendre témoin de cette nouvelle mort dans ma pièce. Je me suis ensuite servi de cette nouvelle affliction : le spectre de Banquo est en quelque sorte devenu l'amalgame des deux chocs émotionnels dans ma réécriture. Cela dit, pour que le premier événement prolonge encore ses répercussions, j'ai choisi d'y associer un petit objet insignifiant de prime abord : la boîte-à-meuh. Cet objet étant destiné à imiter le meuglement d'une vache, j'en ai fait un instrument de torture auditif pour MacBeth (rappel des cris de la nuit du meurtre). Bref, alors que l'impossible renouveau de l'exaltation ainsi que les taches constituent la punition de Lady ; la boîte-à-meuh incarne celle de MacBeth.

3.3.1.4 La mort et le suicide

Le pouvoir, dans sa forme absolue, demeure le droit de vie ou de mort sur un tiers. C'est ce qui fait la tyrannie de Macbeth dans l'œuvre originale. Cependant, il me fallait encore une fois détourner le sujet tel qu'il est exposé chez Shakespeare pour le rendre plus pertinent avec le cadre de l'entreprise.

Mon personnage de MacBeth est bel et bien physiquement responsable de la mort de Dunkhan : c'est en lien direct avec Shakespeare (Acte II, Scène 2). Il est au moins psychologiquement responsable de la mort de Banquo également (le doute est volontairement laissé quant à sa responsabilité physique) ; ce qui est en lien avec mes références théoriques (démotivation abusive chez Luc Boltanski et sentiment d'inutilité chez Jérémy Rifkin). Après cela, MacBeth n'a même plus besoin d'intervenir physiquement pour provoquer la mort de ses employés. L'escalade et

l'accumulation symbolique et physique des suicides correspondent au retournement cynique et pervers de ses propres agissements. Du point de vue de la réutilisation des matières sociologiques (Rifkin notamment) et médiatiques, il s'agit d'un jeu de compréhension littérale de la valeur accordée à l'emploi (un emploi égale une vie). Ce choix partait finalement d'une hypothèse simple : *Et si, au lieu d'actes ponctuels isolés, tous les employés s'ôtaient simultanément la vie, qu'arriverait-il à leur PDG ?*

3.3.2 Autres coquetteries théâtrales

Le maintien des objectifs dans le travail d'écriture n'a pas empêché de s'offrir des espaces de liberté. Pour que le texte ne soit pas trop dense, j'y ai accordé des moments de respirations.

J'ai notamment joué avec la métathéâtralité : la pièce se démasque elle-même à plusieurs reprises par un choix de vocabulaire particulier, dans l'usage de certains jeux de mots, dans les choix de scènes inventées (prologue et épilogue notamment), mais aussi dans le contenu du texte. On remarquera, par exemple, le poème que lit Roger à la scène 16 et dont il est prétendument l'auteur : il s'agit d'une des plus célèbres répliques de *Macbeth*, énoncée après la mort de Lady Macbeth, peu avant le trépas du personnage bientôt assiégé (Acte V, Scène 5). Dans ma pièce, j'ai essayé de réutiliser cette réplique dans un moment similaire (constat d'échec achevé) ; mais je l'ai offerte à Roger pour qu'elle puisse, à l'instar d'un commentaire de fou, ouvrir les yeux de son supérieur. Au-delà de la révérence à Shakespeare, la citation sert alors de pivot pour MacBeth et permet d'accentuer la métamorphose de Roger en poète tout en renversant les rapports de force : Roger est anobli, MacBeth démuni. Le poème scelle sa fin.

J'ai aussi choisi de terminer la pièce avec un *Happy End*. Roger et La Boniche sont aussi perdants dans cette histoire. Après avoir obéi à toutes les folies de leurs employeurs, brimés tout le long de la pièce, ils se retrouvent sans emploi, bientôt effacés de la société. Jusqu'à l'amorce de leur sortie, le doute est laissé quant à leur avenir. Ultime pied-de-nez autopoïétique, il me semblait intéressant de conclure avec quelque chose d'aussi ironique qu'une fin heureuse faisant ouvertement référence à la pièce la plus montée - et la plus commercialisée - de Shakespeare. Las, pauvres, ces deux personnages incarnent alors un couple fané de *Roméo et Juliette* qui auraient survécu. D'où le prénom, enfin révélé, de La Boniche.

3.4 La mise en lecture

Du travail de table jusqu'aux représentations, la mise en lecture fut l'occasion d'ajuster le texte à une certaine oralité (coupes, reformulations pour le sens et l'esthétique). Alors que l'explication de la métaphore-cœur a permis aux acteurs de se détacher progressivement d'une certaine solennité vis-à-vis de Shakespeare, la description sommaire du processus d'écriture ainsi que l'influence de certains types de « nourritures » du texte (corpus de faits divers, etc.) leur ont permis de composer. Les références théoriques leur ont en effet donné des clés de compréhension du texte, alors que les faits divers leur ont permis d'explorer les intentions de jeu.

En ce qui concerne les représentations, le « format » de la mise en lecture a su, à mon sens, mettre en valeur le texte. La sobriété de l'espace, l'obscurité générale, le tapis rouge, les carrés de lumières éclairant les lutrins et l'aspect statique de l'ensemble ont pu rendre les interventions des comédiens nettes, suggérant par moments une conférence ou réunion d'entreprise.

Au point final de l'écriture, on retiendra que les éléments hypotextuels shakespeariens ont été reprisés pour résonner de manière tantôt pessimiste, tantôt ironique, mais toujours contemporaine dans le but d'être entendue par les profanes de la finance, de l'entreprise, et pourquoi pas de théâtre. J'espère que la réécriture a pu au moins partiellement soulever certaines questions perçues à travers mes recherches théoriques, telles que l'emprise de la valeur « travail » sur la vie des occidentaux et l'aspect féodal de la hiérarchie d'entreprise.

Finalement, l'essentiel n'était pas que l'on décèle les influences de mes références (notamment la rationalisation) au sein de mon texte, mais qu'au contraire ce dernier fasse entendre la métaphore-cœur, à la fois moteur et produit de la création.

CONCLUSION

Le but de la société humaine doit être le progrès des hommes, non celui des choses. (Simonde de Sismondi, 1827, [1819] : 347)

Si je devais me positionner par rapport à ma démarche, je dirais, pour reprendre l'analogie faite avec l'archéologie articulée en introduction, qu'au lieu du terme assez vague, éculé et rustre de « dépoussiérage » ou « déterrage » du classique, on pourrait préférer l'expression plus distinguée et complète d'« archéologie littéraire ». Sorte de poïétique textuelle, elle permet d'éclairer le réseau de liens référentiels, techniques, esthétiques et sémantiques qui unit un auteur à son texte et à son époque par « fouilles » hétéroclites successives. Grâce à ces vestiges, l'archéologie littéraire permet d'offrir une intelligence multiple, bien que fatalement fragmentée, de l'hypotexte en tentant la reconstitution d'un processus ancien, enfoui. Elle passe en revue sa forme, son contenu, ses enjeux, ses inspirations, ses conditions de rédaction. En cela elle enrichit l'analyse thématique qui est un procédé plus technique qui, s'il assiste la quête du sens, peut être obstruant car il omet parfois la périphérie du texte. Toutefois, à l'image de la relation entre étude théorique et enquête de terrain, les deux sont nécessaires car elles se complètent. Elles ont nourri ensemble, souvent en se répondant, mon geste palimpsestique.

Comme nous l'avons vu, l'écriture s'est faite après une période de gestation d'informations en tous genres. Ce temps de réflexion, de recul, était effectivement nécessaire à l'ordonnancement des idées et le tissage progressif de liens entre les matières retenues. Dans cette démarche d'investigation, presque policière, j'ai

cherché les liens de cause à effet entre l'Histoire, le concept de rationalisation, les usages de la « vie » d'entreprise et des faits divers choisis.

C'est cet aspect de la recherche-création que je retiendrai probablement le plus. Le processus d'écriture aura dépassé le théâtre en sollicitant l'investissement de matériaux multiples, dissemblables et aux potentiels cachés. L'exploration est évidemment attribut d'un processus de création, mais elle me semble également être un apanage inconditionnel du théâtre. L'excursion n'aura pas été que littéraire ou artistique ; elle m'aura aussi offert des bases et rudiments de sociologie, d'économie, de philosophie moderne et contemporaine que je n'aurais vraisemblablement jamais découverts, ou alors plus vaguement et tardivement. C'est cette complémentarité des sources qui a permis, je crois, de faire entrer l'entreprise en dialogue avec le théâtre, et vice-versa.

Autrement dit, l'exercice du théâtre - la réécriture d'un classique dans mon cas - n'est pas seulement une p  rambulation dans la mémoire et la culture ; c'est une pratique qui invite aussi à s'élever soi-même.

ANNEXE A

CORPS DU PROGRAMME DE LA MISE EN LECTURE

Macbeth est un parcours. Celui d'un général (écossais) qui se laissera corrompre par les prédictions de sorcières rencontrées au gré du hasard, puis par les arguments d'une épouse un peu trop jusqu'au-boutiste à qui il aura eu le malheur d'en parler. Il ira jusqu'au meurtre ; de son roi d'abord, puis de tout importun éventuel. Bref, *Macbeth* est l'apprentissage du crime comme fin, (presque) malgré soi. C'est une initiation violente, brutale, expéditive.

Macbeth, c'est aussi l'ironie mise en mots. Ces derniers ayant parfois plusieurs sens, *Macbeth* est un quiproquo funeste, une tragédie truculente d'insolence.

L'entreprise est un espace cynique par excellence. Certains de ses agissements le laissent parfois entendre, mais c'est surtout sa phraséologie et ses esthétiques de communication qui le démontrent. Réputée pragmatique et utilitaire, elle use pourtant régulièrement de figures de style : un slogan est-il autre chose qu'un vers après tout ? Scintillant dans sa forme, de prime abord, pour être retenu, Éveillant le désir ensuite, par son contenu, Insupportable enfin, lorsque devenu une ritournelle indélébile il ronge tranquillement l'esprit ?

Souvent présentée lisse, froide, lointaine, l'entreprise s'avère ancrée dans nos vies, rêche et brûlante. On l'appelle "société" parfois. Ce n'est pas anodin : ce microcosme de vie (professionnelle) reflète et influence l'esprit du macrocosme dans lequel il s'instaure ; y compris les angoisses refoulées d'une humanité qui doute. Voilà pourquoi Shakespeare.

Cette réécriture joue dès le titre avec les mots : *Shakespeare désenchanté*. Le texte s'inspire d'une actualité maussade et d'une modernité définitivement technologique et sans magie. La pièce tente de réunir l'essence de l'intrigue shakespearienne, des portions du réel issues des médias, et des ressources théoriques de cet environnement particulier. De la rencontre de ces trois matières résulte un bricolage dramaturgique singulier, sincère mais sans réalisme pour que la langue demeure théâtrale, ludique et autonome ; pour que le texte puisse être entendu par tous. Pour que chacun enfin puisse profiter de chaque mot.

Ils n'ont pas de prix. Pour le moment.

ANNEXE B

PLAN TECHNIQUE DE LA PIECE

PROLOGUE

Trade-Mark Monarchy

[Scène originale] : Poème-commentaire de Roger.

I. ENGRENAGES

- 1. [Réécriture Acte I, Scène 3] : Rencontre avec la trader - prophéties 1.**
- 2. [Réécriture Acte I, Scène 3] : Rencontre entre MacBeth et Banquo.**
- 3. [Réécriture Acte I, Scène 4] : Scène de Dunkhan.**
- 4. [Réécriture Acte I, Scène 5] : Présentation de Lady, dispute avec Macbeth.**

PINACLE - CONTREPOINT

- 5. [Réécriture Acte II, Scène 2] : Scène du meurtre.**

II. TOHU-BOHU

- 6. [Réécriture Acte III, Scène 1] : Coulisses de conférence,
Dispute Banquo/Lady.**
- 7. [Réécriture Acte III, Scène 3] : Mort de Banquo.**
- 8. [Réécriture Acte III, Scène 4] : Scène du spectre/Boîte-à-Meuh.**
- 9. [Réécriture Acte IV, Scène 1] : Prophéties 2 - Trader/MacBeth.**
- 10. [Scène originale] : Ouverture de la Boîte-à-Meuh par Lady.**
- 11. [Scène originale] : Trader/Malcolm.**

III. CHUTE(S)

- 12. [Réécriture Acte V, Scène 1] : Scène de Somnambulisme.
- 13. [Scène originale] : Nettoyage poubelle Roger. Début des suicides.
- 14. [Scène originale] : Rencontre Malcolm/Boniche.
- 15. [Réécriture Acte V, Scène 5] : Disparition Lady.
- 16. [Réécriture Acte V, Scène 3] : Macbeth et Roger.
- 17. [Scène originale] : La Boniche suit les traces.
- 18. [Réécriture Acte V, Scène 7] : Mort de Macbeth, retour de Malcolm.

EPILOGUE

Parce qu'il faut bien quelqu'un...

[Scène originale] : Rencontre entre Roger et La Boniche.

ANNEXE C

MACBETH PRO. OU SHAKESPEARE DÉSENCHANTÉ
TEXTE INTÉGRAL

MacBeth Pro.

ou

Shakespeare désenchanté

PERSONNAGES

DUNKHAN, Président Directeur Général.

MALCOLM, étudiant, son fils.

LA TRADER, opératrice de marché.

MACBETH, cadre supérieur.

LADY, son épouse.

BANQUO, cadre supérieur.

LA BONICHE, femme de ménage des MacBeth.

ROGER, technicien de surface en chef.

Années 2010. Une multinationale moderne, quelque part en Occident.

PROLOGUE

Trade-Mark Monarchy

*Dans l'Entreprise.
Là où tout commence.*

ROGER. - Si le temps court,
Les idées boitent...
Ouais, ça me semble assez juste.
Et en parlant de boîte,
Pour l'heure celle-ci clopine du mieux qu'elle peut.
Qu'on se le dise, traîner la patte n'est pas un crime ;
Mais lorsque cela produit avant toute chose
La faim des uns et le désespoir de tous,
Je m'autorise à penser que cela dépasse la simple crampe.

L'origine de ce mal n'a rien de secret :
Trop de faux-mouvements,
Trop de mauvais coups.
Eh, si chacun s'en tenait à jouer son rôle sans zèle ni triche
Le monde ne s'en porterait pas plus mal.
Et ma foi je n'envie pas nos patrons ; je les plaindrais presque
Car outre ladite crampe,
Ils doivent avoir les oreilles qui sifflent en ce moment...

Oh, mais le temps file.
Fin de la pause, Roger.
Suspends tes rêveries,
Reprends le labeur
Et achève tes heures.
À d'autres les intrigues de cour
- C'est le bon mot - :
Les manœuvres de ces maîtres de profession
Ne sont que les résidus d'une majesté obsolète après tout.
C'est dire si ça tient à peu de choses,
La vie d'un monarque *Trade-Mark*.

- I -
ENGRENAGES

- 1 -

Salle de marchés.

La Trader est sur scène, affairée derrière de multiples écrans qui la cachent.

Entre MacBeth.

LA TRADER. - Monsieur...
- Ça sonne comme une marque... -
Comment, déjà ?

MACBETH. - MacBeth.

LA TRADER. - MacBeth.

MACBETH. - C'est moi.

LA TRADER. - C'est vous.

MACBETH. - Je vous ai écrit...

LA TRADER. - Mac-Beth.
MacBeth, MacBeth...
C'est pas évident,
Faut se le mettre en bouche, votre nom, quand même.
Asseyez-vous.
Nous autres, traders, menons des vies expéditives ;
Le temps que je vous accorde est un privilège.
Alors soyez bref.

MACBETH. - L'Entreprise qui m'emploie fait des produits d'entretien...

LA TRADER. - ...

MACBETH. - Ça sert à nettoyer les petites taches de la vie.

LA TRADER. - Ce que vous vendez ne m'intéresse pas.
Ça commence mal, monsieur MacBeth.

MACBETH. - Essayons de faire en sorte que ça finisse bien, alors.
Au moins pour nous deux.

LA TRADER. - Qu'est-ce que vous êtes ?

MACBETH. - Cadre.

LA TRADER. - Bien payé ?

MACBETH. - Pas à plaindre.

LA TRADER. - Alors ?

MACBETH. - Ça ne va pas durer.
C'est foutu, je le sais.
Mais j'ai une information,
Et en échange, je veux de quoi garantir mon avenir.

LA TRADER. - Un délit d'initié en somme.

MACBETH. - Quel vocabulaire !
Un arrangement entre professionnels,
Rien de plus.
Faites à votre habitude :
Soyez opaque.

*Les écrans s'écartent, découvrant et révélant La Trader.
Elle a le teint jaune et gras de l'insomnie. Elle est laide.*

LA TRADER. - Non, MacBeth,
Savez-vous ce que réclame le monde ?
Il réclame la *transparence* :
De l'argent sans odeur et une économie sans visage.

MACBETH. - Ça vaut sûrement mieux.

LA TRADER. - « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. »,
Monsieur MacBeth.
Telle est ma science :

Je ne fais que transformer des informations en devises,
Ni plus ni moins
Maintenant exposez, vite.

MACBETH. - L'Entreprise va fusionner.
Avec des Norvégiens, qui plus est.
Ne me demandez pas pourquoi,
Je ne sais pas ce qu'ils ont de plus que les autres...

LA TRADER. - On sait tous ce que ça veut dire, fusion.

MACBETH. - Ça fait des postes en double,
Autant de têtes qui vont tomber...

LA TRADER. - Les fusions entraînent aussi une hausse de l'action.
Elles sont faites pour ça : sauver les meubles.

MACBETH. - On s'en fout des meubles,
Je vous dis que je suis *fini* !

LA TRADER. - Non. Écoutez plutôt :
Que diriez-vous de jouir de la place la plus prestigieuse ?
Si vous deveniez PDG ?

MACBETH. - Ce serait le jour et la nuit.
Comment ?

LA TRADER. - Peu importe comment,
Mais quand.

MACBETH. - Quand, alors ?

LA TRADER. - Un jour prochain.
Le vent va tourner.
Vous avez un portefeuille ?

MACBETH. - Mon rang me le permet ;
C'est en actions que je reçois mes primes.

LA TRADER. - Gardez celles que vous avez
Et offrez-vous en quelques-unes en plus.
Surtout ne vendez rien.
On va vous garder,
Vous serez promu,
Et plus tard PDG.
Maintenant ça suffit, MacBeth.
Fini,
Plus de mots.
Nous en avons assez usés.
Ils n'ont pas de prix.
Maintenant disparaissez.

- 2 -

Couloirs de l'Entreprise.

Entrent MacBeth et Banquo.

Ils prennent l'ascenseur.

Une sempiternelle bossa nova est diffusée en fond.

MACBETH. - Banquo, tu montes ?

BANQUO. - Hu-hum.

MACBETH. - Étage de la direction ?

BANQUO. - Évidemment...

MACBETH. - On est donc convoqués tous deux.

BANQUO. - Tu es au courant de quelque chose ?

MACBETH. - Non.

BANQUO. - Dommage.
J'aurais aimé savoir à quoi m'attendre.

MACBETH. - Ça va aller.

BANQUO. - Suffisamment pour passer au travers de la fusion ?
Du plan de licenciement ?
Sans égratignure ?
Entier ?

MACBETH. - Tu m'en demandes beaucoup...

BANQUO. - Il faut être prévoyant...

MACBETH. - Je le sens bien.

BANQUO. - Préparer les siens à une éventuelle mauvaise nouvelle.

- MACBETH. - Nous ne sommes pas censés en parler.
C'est déloyal pour l'Entreprise
Et indécent pour les autres :
On ne rapporte que ses victoires après tout.
Jamais ses échecs.
- BANQUO. - Ta femme sait ?
- MACBETH. - Ma femme ?
- BANQUO. - Paraît-il que tu en as une
- Même si on ne l'a jamais vue . -
C'est à se demander si tu es vraiment marié...
- MACBETH. - Crois-moi, je le suis vraiment.
En revanche, non, je ne lui ai rien dit.
Après tout il est inutile de s'inquiéter ;
Nous avons toujours bien fait les choses.
- BANQUO. - Ça ne sera peut-être plus suffisant.
Demande à ceux qui sont partis avant nous.
Ils ne travaillaient sûrement pas tous si mal ;
Ça ne les a pas empêché de prendre la porte.
- MACBETH. - Quelque chose me dit que nous ne sommes pas comme les autres,
Banquo.
- BANQUO. - L'avenir le dira.
Tu connais Dunkhan notre patron :
Quand il t'envoie une convocation
C'est très bon ou très mauvais ;
Mais il n'y a jamais d'entre-deux.
- MACBETH. - Il n'y aura pas d'entre-deux.

Ding d'ascenseur.
Ouverture des portes.

- 3 -

Dans la foulée.

Les deux cadres arrivent à l'antichambre du bureau de PDG. Entre Dunkhan.

DUNKHAN. - Ah ! Messieurs.
Vous voilà !
Comment allez-vous ?
Approchez, approchez.
Parlons peu,
Parlons bien :
Que diriez-vous de recevoir de nouvelles responsabilités
En collaborant au plus près de la direction ?
Le poste est vacant !

BANQUO. - Quel est-il ?

DUNKHAN. - Ça s'appelle...
Adjoint aux Opérations Exécutives.

MACBETH. - Ça sonne bien.

DUNKHAN. - Oui, ça fait toujours son petit effet.

BANQUO. - Et en quoi ça consiste ?

DUNKHAN. - Vous verrez bien.

BANQUO. - Il n'y a qu'un *seul* poste ?

DUNKHAN. - Oui, Banquo,
Le poste, ça veut dire qu'il n'y en a qu'un seul.

BANQUO. - Mais nous sommes deux.

DUNKHAN. - C'est tout l'intérêt,
De ce poste dépend l'avenir de l'Entreprise !
Alors donnez le meilleur de vous-même,
Soyez performant.

Je vous écoute.
 Oh, et puis non,
 Laissez-moi choisir.
 On gagnera du temps.

*Il regarde tour à tour MacBeth puis Banquo, Banquo puis MacBeth.
 Il hésite un instant devant les deux,
 Tel un consommateur face aux mêmes produits mais aux teintes différentes.
 Il les considère alors sous diverses coutures,
 Il enfle des gants de latex.*

BANQUO. - Nos C.V suffiront certainement !

DUNKHAN. - Oui, oui,
 J'ai déjà passé en revue vos accomplissements respectifs.
 Et vous vous valez, à peu de choses près.
 C'est maintenant que va se faire la différence...
 Ouvrez la bouche.
 La bouche, j'ai dit !

*MacBeth cède et s'exécute.
 Dunkhan l'examine minutieusement, proprement, poliment.*

DUNKHAN. - Bel émail, c'est bien.
 Une bouche propre est essentielle, messieurs.
 On dit que les yeux sont le miroir de l'âme ;
 C'est peut-être vrai pour le commun des mortels
 Mais pour nous autres il m'est avis que c'est la bouche.
 Elle en dit long :
 La bouche est l'usine de nos devises,
 Le lieu par lequel s'exprime notre esthétique de parole :
 Nos slogans.
 Banquo, c'est à vous.

BANQUO. - Ma bouche va bien, merci.

*Dunkhan lui fourre ses doigts dans la bouche.
 Ce dernier marmonne tant bien que mal.*

BANQUO. - Vraiment, c'est humili...

DUNKHAN. - Taisez-vous, vous allez baver.
Un peu de travers en bas, vos incisives,
Mais ça m'a l'air solide.
Vous avez une mâchoire impressionnante, mon cher.
On pourrait se couper sur les lignes de votre mandibule.

BANQUO. - Merci.

Dunkhan retire ses doigts.

DUNKHAN. - La lutte est serrée, messieurs.
Baissez vos pantalons.

LES DEUX. - Pardon ?

DUNKHAN. - Vos attributs, messieurs ;
Il faut les examiner.
Ça compte aussi.
Il faut que tout aille bien de ce côté.

BANQUO. - Je voudrais qu'on les laisse en paix.

DUNKHAN. - Comment ?

BANQUO. - C'est sans moi, Monsieur.

DUNKHAN. - Bon. Dommage.
Tant pis pour vous.
MacBeth...
Vous êtes loyal à l'entreprise depuis...
- Oh, je ne sais plus - longtemps déjà.
Vous sentez-vous l'âme d'un leader ?

MACBETH. - Eh bien...

DUNKHAN. - Difficile de refuser une offre pareille.

MACBETH. - Evidemment...

DUNKHAN. - Bien ! C'est réglé.
 Parlons maintenant de vos nouvelles responsabilités :
 Car vous allez superviser un grand projet qui me tient à cœur.
 Voyez vous, je suis passionné,
 - Certains dirons bourreau de travail -
 Mais je reste lucide :
 Un jour viendra où le business devra continuer sans moi ;
 J'arrive au crépuscule de ma carrière.
 Aussi, j'ai songé à mon *œuvre* et son devenir.
 Une page de notre histoire va se tourner,
 Et j'ai besoin d'un auteur
 - Ou tout du moins d'un nègre -
 Pour écrire la suivante.
 Mon cher MacBeth, vous allez y avoir votre mot à dire.
 J'ai longuement délibéré en mon for intérieur
 Pour décider quelle conduite,
 Quelle ligne directrice adopter pour...
 Ce qu'on appelle l'*avenir*, je suppose.
 En somme c'est simple :
 L'ère Post-Dunkhan ne doit jamais exister !
 Il ne peut en être autrement, n'est-ce pas ?
 À la bonne heure.
 Vous conviendrez donc qu'il faut un héritier
 À la hauteur de mes ambitions
 À qui transmettre tout cela.
 Sachez donc que je l'ai trouvé.
 Je l'avais en vérité sous la main depuis toujours.
 Rien n'est officiel pour le moment,
 Alors gardez cela pour vous ;
 La succession sera signée d'ici quelques jours.
 En attendant préparons le terrain :
 Car après moi c'est Malcolm qui administrera.

MACBETH. - Qui ça ?

DUNKHAN. - Malcolm.

Silence.

DUNKHAN. - Malcolm, voyons,
Mon fils !

MACBETH. - Votre fils...

DUNKHAN. - Parfaitement !
Qui de mieux placé qu'un Dunkhan
Pour succéder à un Dunkhan,
Je vous le demande ?

BANQUO. - Euh, c'est...
Un argument imparable.
Pourrait-on avoir un...
Avant-goût de son parcours ?

DUNKHAN. - Malcolm n'a pas besoin de parcours,
Il a ça dans le sang !
C'est un jeune homme charismatique et ambitieux
Comme l'était son père à son âge.
Vingt-trois ans,
Incroyablement précoce,
Terriblement visionnaire :
Il fait une double licence
- Une double licence, messieurs ! -
En éco-droit,
Et il a décroché son bac économique et social
Avec mention l'an dernier !

MACBETH. - Et l'officialisation va se faire...

DUNKHAN. - Il faut voir avec les Norvégiens.
Mais au plus vite,
Demain si c'est possible !

MACBETH. - Euh, c'est rapide, tout de même.
Et puis, une licence en économie...

- DUNKHAN. - ... Eco-droit !
- MACBETH. - En éco-droit,
Ça semble, comment dire, plutôt lég...
- DUNKHAN. - Légitime ?
- MACBETH. - Banquo,
Tu pourrais m'aider.
- BANQUO. - Ah mais,
Licence, éco-droit,
Éco-droit, licence,
Moi, ça me va.
Ça fait sens...
- MACBETH. - C'est une farce ?
- DUNKHAN. - Quand il s'agit de mes affaires,
Nous arrivons aux limites de ma conception de l'humour.
- BANQUO. - Qu'attendez-vous de nous, exactement ?
- DUNKHAN. - Si vous me laissiez en placer une, je pourrais vous le dire !
De toutes façons, de vous, Banquo, je n'attends plus grand chose.
Tout incombe à MacBeth, c'est pour cela qu'il a été promu.
Écoutez plutôt :
Le monde des affaires est un océan, messieurs.
Les entreprises n'y sont que des corsaires
Dont la tenue ne dépend que de l'adresse du capitaine.
Les flots sont vastes et les flux abscons ;
Vous n'êtes pas sans savoir qu'en ce moment,
Les éléments s'y déchainent plutôt.
- C'est là que vous intervenez, MacBeth ! -
Malcolm est talentueux mais jeune encore :
Il ne saura peut-être pas toujours amarrer nos affaires.
Alors autant pour la compagnie que pour mon fils,
Votre rôle sera de veiller sur lui.

MACBETH. - Comme...
Un tuteur ?

BANQUO. - Un précepteur ?

DUNKHAN. - Mieux, MacBeth...
Mieux : un ange gardien.

MACBETH. - Eh ben.
Quand je vais dire ça à ma femme...

- 4 -

Salon des MacBeth, pas longtemps après.

LADY. - Le fils du patron ?
Vraiment, MacBeth, *vraiment* ?

MACBETH. - Oui, mais Dunkhan nous invite à fêter ma promotion...

LADY. - ...

MACBETH. - Dans un restau chic...

LADY. - Et il est content.
Il se fait avoir sur toute la ligne, du début à la fin,
Et il est ravi.

Entre La Boniche,

Elle fredonne un air en travaillant.

Elle est pourvue d'un aspirateur qu'elle trimballe tant bien que mal, plus ou moins discrètement.

LA BONICHE. - Bonjour Madame,
Bonjour Monsieur !

MACBETH. - Bonjour...

LADY. - C'est ce que tu appelles un jour bon ?

MACBETH. - J'ai certainement connu mieux.

LADY. - Tu ne connaîtras pas pire.

La Boniche branche l'aspirateur et l'allume.

Elle le passe dans toute la pièce.

Le boucan de la machine couvre la voix de Lady, qui tempête contre son époux.

La Boniche termine enfin le nettoyage de la zone.

Elle éteint l'outil.

- LADY. - ... Tu m'as bien
Compris ?
- MACBETH. - Oui, oui, oui, oui, oui !
- LADY. - Tu es lamentable et piteux, avec ta promotion cache-misère.
- LA BONICHE. - Oh, Monsieur a eu une promotion !
C'est une bonne nouvelle,
Bravo, Monsieur.
- MACBETH. - Merci...
- LADY. - Ne l'encouragez pas, vous.
- LA BONICHE. - Ah. Bon,
Alors je ne vous félicite plus.
- LADY. - Occupez-vous de ce qui vous regarde, voulez-vous ?
Faites le ménage, on vous paie à ça,
Tenez-en vous là.
- LA BONICHE. - Mais je le fais, je le fais...
- LADY. - Et bien appliquez-vous.
Vos prestations sont médiocres.
- LA BONICHE. - Madame est dure...
- LADY. - Exigeante !
Combien de fois par exemple vous ai-je dis de remettre
Tout ce que vous avez l'idée de déranger à sa place ?
- LA BONICHE. - Madame, j'ai pourtant bien remis...
- LADY. - Non, vous voyez que non !
Arrêtez de détruire l'ordre et l'harmonie que j'essaie d'établir.

- LA BONICHE. - Madame,
Je dois bien déplacer les objets
Pour nettoyer ce qu'il y a en-dessous !
- LADY. - Si ça peut vous éviter de les replacer n'importe comment,
Je préfère que vous ne fassiez la poussière qu'*autour* des objets.
Vous me comprenez ?
- LA BONICHE. - Mais si je fais ça, ce n'est pas du travail sérieux, Madame.
Faudrait savoir ce que vous voulez, aussi...
- LADY. - L'impertinente...
C'est bon.
J'en ai assez.
Barrez-vous.
- LA BONICHE. - Mais je n'ai pas fini de nettoyer...
- LADY. - Vous finirez demain.
Prenez votre journée maintenant.
- LA BONICHE. - Mais il y a cinq minutes vous m'avez demandé de...
- LADY. - Demain.
Partez.
Tout de suite !
- Sort La Boniche,
On ne peut plus prestement.*
- MACBETH. - Écoute, cette promotion...
Ce n'est qu'un détail.
Il y a plus important :
J'ai rencontré une Trader.
Une super Trader.
Elle avait prédit la dernière crise et même DSK.
Le gratin, la meilleure.
Elle m'a confié que la direction serait à moi bientôt.

- LADY. - Quand ?
- MACBETH. - Un jour prochain, a-t-elle dit.
Alors encore un peu de patience.
- LADY. - Rien n'arrive seul
Ni par hasard.
Il faut agir avant la signature des papiers.
- MACBETH. - C'est Malcolm qui te met dans cet état ?
Que de bruit pour un jean-foutre !
Il est ignorant, inexpérimenté ;
Une fois PDG il dévoilera son incompetence.
J'arriverai à m'en débarrasser.
- LADY. - Non,
Tu n'y arriveras pas.
- MACBETH. - Ce n'est qu'un enfant gâté.
- LADY. - Justement !
Notre modernité a une fascination sordide pour les précoces.
Tu es entre deux âges,
Ce mioche va devenir PDG.
Il sera indétrônable.
Ne t'inquiète pas, on va quand même profiter du restaurant ;
Ça nous laisse très peu de temps pour agir
Mais c'est une occasion en or.
- MACBETH. - Que faire ?
- LADY. - J'ai mon idée.
Dunkhan est un type irraisonnable.
On ne pourra le faire changer d'avis :
Il faut faire plus,
Il faut faire mieux.

**- PINACLE -
CONTREPOINT**

- 5 -

Salon des MacBeth.

Le couple fixe la télévision.

Un flash info. Toutes les chaînes relatent le même événement.

Les époux sont ivres.

LADY. - C'est fait !
C'est parfait !

MACBETH. - Le restau,
Les rasades,
Le sabotage...
On avait juste prévu de saloper sa voiture,
Juste assez pour qu'il se plante, s'écrase, se tue,
Mais jamais je n'ai rien fait pour qu'elle brûle !

LADY. - C'est un chef-d'œuvre !

MACBETH. - Qu'il se viande dans un champ, c'était prévu ;
Qu'il y répande le feu, ça l'était moins !

LADY. - Tu n'étais pas seul à conspirer ce soir.

MACBETH. - C'était toi.

LADY. - Une petite surprise :
Ma contribution esthétique à notre capital de départ
- Et une garantie supplémentaire -
J'ai pensé que ce ne serait pas un mal.
Apprécie la vue maintenant,
Profite.

MACBETH. - Admirable, en effet.

LADY. - Chut.
C'est grand,
C'est authentique.
Notre triomphe.

MACBETH. - Cuire dans une voiture
 - Même de luxe -
 C'est une fin peu enviable...

LADY. - Ce sera son taureau d'airain personnel.

MACBETH. - Son... quoi ?

LADY. - Son *taureau d'airain*.
 Un instrument de torture, antique, incroyable.

MACBETH. - Je ne suis pas grand spécialiste...

LADY. - Laisse-moi te présenter ce classique.
 Figure-toi un bovin de métal
 Grandeur nature,
 Machinerie létale de luxe
 À la panse de bronze
 Sous laquelle des flammes
 Lèchent la tôle à blanc.
 La victime,
 Captive en son ventre creux
 Y rôtit peu à peu.
 - Elle ne manquera pas d'y gueuler. -
 C'est là que la technique
 Complète l'esthétique :
 Le museau de l'animal,
 Doté de narines alésées
 Siffle aux expirations de l'expirant
 Simulant ainsi le mugissement
 De l'imbattable bête.
 Bref,
 Une merveille d'ingénierie.
 Elle fut mon inspiration pour cette nuit.
(Temps court.)
 Tu ne dis rien ?

MACBETH. - Faudrait pouvoir.

Une vache meugle.

Les deux se retournent vers la télévision.

MACBETH. - Une...
Vache ?
Il y a une vache !
Que fait-elle, tard dans la nuit ?
Elle est curieuse, intriguée,
Elle semble émue face à la voiture qui flambe...

LADY. - L'odeur de cuir brûlé la séduit peut-être...

MACBETH. - À moins que ce ne soient les cris...
Elle les cherche !
Elle s'avance vers les flammes,
Non ! Pas là !
Pas vers Dunkhan,
De l'autre côté !
N'y va pas !

Surenchère dans l'embrasement.

Non !

La vache crie dans un meuglement d'agonie.

MACBETH. - Elle hurle maintenant !

LADY. - Oui, elle brûle...

MACBETH. - Pourquoi diffusent-ils ces images ?

LADY. - Parce que c'est beau, MacBeth,
C'est beau.

MACBETH. - Ça n'a aucun sens.

LADY. - Si :
Le néfaste taureau d'artifice

Fait face à sa femelle naturelle.
Ils hurlent à l'unisson.
C'est fabuleux.

MACBETH. - C'est monstrueux,
Merde :
On a incendié une vache !

La vache meugle
Le cri est de moins en moins animal.

LADY. - La belle affaire.
Ne viens pas me dire
Que la destinée d'une génisse
T'émeut.

La vache meugle.
Cette fois-ci le hurlement est mi-animal, mi-humain.

MACBETH. - C'était une laitière.
Je reconnais encore les couleurs de sa robe entre les flammes :
Blanche tachetée de noir.
Tout comme nous !

LADY. - Ça ne veut rien dire !

MACBETH. - Nos mains sont sales.

LADY. - Pensée stupide !
Oui, elles sont noires.
Ce n'est qu'un peu de cambouis :
Résidu de sabotage.
Il n'y a qu'à les laver !

Lady va chercher un produit d'entretien dissolvant.

LADY. - Ironie du sort,
C'est un produit fait chez vous.

Lady lave les mains de MacBeth.

MACBETH. - Écoute.
Ce ruminant,
C'est plus qu'un animal...
Ah !

LADY. - Quoi ?

MACBETH. - Ça brûle.

LADY. - Ben oui,
Ça brûle...

MACBETH. - Le poids des actes !

LADY. - Rien à voir,
C'est le produit !
C'est écrit sur la bouteille :
« irritant » ; « corrosif ».
Termine.

MACBETH. - La vache,
C'est la force de travail
Inée,
Originelle :
L'abondance et la prospérité en dépendent !
Et nous l'avons anéantie avec Dunkhan.

LADY. - Tu es complètement gris.

MACBETH. - Pas plus que toi.

LADY. - Mais tu as l'alcool triste.

MACBETH. - Et toi mauvais.

La vache meugle.
C'est un hurlement on ne peut plus humain.

MACBETH. - Ces meuglements...
(*Temps court. Réalisant.*)
Si c'était Dunkhan ?

LADY. - Alors cela ne durera guère...

MACBETH. - Vite, la télécommande.
Éteins.
Éteins cette télé !

*Elle éteint, exaspérée,
Au milieu d'un hurlement encore humain.*

LADY. - Tu as tout gâché :
Et ton honneur,
Et mon plaisir.
Ces images te font peur ?
Pourtant chaque jour des voitures brûlent,
Des Hommes sont abattus
Et des animaux sacrifiés.
Cette fois c'est notre œuvre,
Alors assume-le !
Tu sais,
Tes défaillances m'épuisent.
Ton esprit embrumé
Ne produit que des fadaises
Auxquelles je n'entends rien.
Mais puisqu'il n'y a que cela
Qui semble te préoccuper
Dis-toi bien que
La vache comme la voiture
Devaient être assurées.
Allons nous coucher.
Tu as la nuit pour désoûler.

- II -
TOHU-BOHU

- 6 -

Dans l'Entreprise.

Coulisses d'une salle de conférence.

Entre Roger.

Un câble à l'épaule, il déplace un charriot rempli de cartons scellés.

ROGER. - « *Le roi est mort,
Vive le roi !* »
Comme on dit.
Et le changement de règne, alors ?
Pardi ! Ça ne va pas se faire tout seul ;
Devinez qui sert de baudet de service pour l'organiser ?
Dans le mille !
Et sans que cela soit compté dans mes heures, je fais double-emploi :
« Roger, prépare la salle de conférence,
- Roger, nettoie le futoir,
- Oh, et Roger, le pupitre doit briller ! »
J'ai que ça à faire, moi, astiquer le lutrin !
Mais je devine que pour ce qui est des tâches douteuses,
Je ne suis pas au bout de mes peines.

Roger termine en disposant un tube de crème sur un présentoir.

ROGER. - Tout est prêt.
Bon boulot, Roger.

Entre MacBeth.

ROGER. - Monsieur bonjour,
La salle est toute prête pour votre investiture.
J'espère qu'elle vous plaira.

MACBETH. - Ça ira, n'en faites pas plus.

Entre Lady.

LADY. - Te voilà.

MACBETH. - Me voilà.

ROGER. - Vous voilà !
Madame, Monsieur,
Je vous souhaite bien du courage pour la suite.

Sort Roger.

LADY. - Qui est cet étrange personnage ?

MACBETH. - Personne.
Le concierge.

LADY. - Es-tu prêt ?
Tu es bizarrement mis.
Laisse-moi voir.

*Lady l'arrange un peu.
Elle l'examine, les lèvres pincées.*

On n'arrivera pas à faire mieux.
Va.

MacBeth amorce sa sortie.

Attends !

*MacBeth s'immobilise.
Lady saisit le tube sur le présentoir.*

Tes mains ?

*MacBeth les lui tend.
Lady ouvre le tube et verse de la crème dans ses paumes puis lui masse les mains.*

En scène maintenant.

*Elle le pousse vers l'estrade de conférence.
Entre Banquo.*

BANQUO. - MacBeth !
Merde, il aurait pu m'attendre.

LADY. - Que lui voulez-vous ?

BANQUO. - Lui parler. Sérieusement.

LADY. - Il fallait être plus vif.

BANQUO. - Pardon,
Mais vous êtes qui ?

LADY. - Lady MacBeth,
Pour vous servir.

BANQUO. - C'est donc vous.
Banquo, je suis un ami de votre mari.

LADY. - Collègue seulement, m'a-t-il dit.

BANQUO. - Enchanté quand même.

LADY. - Nous verrons cela.

Banquo désigne le tube qu'elle a encore dans les mains.

BANQUO. - C'est bien ça, n'est-ce pas,
Le produit censé ramener la prospérité ?
Sans consulter qui que ce soit vous l'avez bel et bien sorti...

LADY. - Vous l'avez sous les yeux.

BANQUO. - De la crème ?

LADY. - Pour les peaux brûlées.

BANQUO. - Et c'est une idée de vous ?

LADY. - Toute récente, en effet.

- BANQUO. - La mort de Dunkhan aura su vous inspirer au moins...
- LADY. - Le moment est mal venu pour parler de cela.
- BANQUO. - MacBeth n'envisage tout de même pas de la présenter maintenant ?
- La crème, je veux dire. -
- LADY. - Juste après l'oraison funèbre,
C'est ce qui est prévu.
- BANQUO. - Vous ne perdez pas de temps, c'est bien.
- LADY. - La disparition de Dunkhan exigeait une réaction immédiate.
- BANQUO. - Dunkhan ne peut servir d'excuse à tout.
- LADY. - Ecoutez,
Cette situation, si douloureuse soit-elle, nous a ouvert les yeux.
Il fallait innover !
Nous faisons des produits d'entretien efficaces,
Corrosifs,
Qui font mal.
Et c'est très bien ! Nous continuerons,
Mais soyons subtils :
Soignons les maux que nous avons nous-même répandus.
C'est la clé : nous allons prendre soin du monde.
- BANQUO. - Du monde, c'est un peu prétentieux...
- LADY. - Ne soyez pas amer,
C'est ce qui nous a semblé le plus juste.
Que faire, sinon s'occuper des vivants ?
La vie est ainsi faite :
Pleine d'imprévus, de hasards...
- BANQUO. - Qui fait bien les choses
En ce qui vous concerne.
- LADY. - Qu'est-ce que ça veut dire ?

- BANQUO. - C'est pourtant vrai.
Les choses ont tourné bien vite en votre faveur :
La mort de Dunkhan semble vous arranger
Plus qu'elle ne vous accable.
Sans elle,
Votre mari et vous-même seriez restés à vos places respectives...
- LADY. - Le nouveau titre de mon mari vous dérange, sans doute ?
- BANQUO. - Bien que sa place en direction se discute,
Ce n'est pas la présence de votre époux en ces lieux
Que je remets en question
Mais bien la vôtre.
Le sort de l'entreprise et le destin de ses salariés m'inquiètent.
- LADY. - Je m'en préoccupe sincèrement.
- BANQUO. - Alors pourrions-nous avoir
Un avant goût de votre parcours ?
Si cela va de soi vous en avez un ?
- LADY. - Méfiez-vous,
Le vôtre pourrait se voir embelli
D'une nouvelle expérience dans un ailleurs lointain ;
Un poste de chef d'atelier en Asie, ça vous dit ?
- BANQUO. - Merci, non.
J'ai toujours été bien ici.
- LADY. - Si vous voulez rester,
Apprenez qu'il y a certaines choses qui ne se demandent pas.
- BANQUO. - Et que toutes les vérités ne sont pas bonnes à entendre,
N'est-ce pas ?
Ce n'est pas ce qui était prévu et vous le savez.
C'est Malcolm qui devrait discourir aujourd'hui.
- LADY. - Malcolm ?

BANQUO. - Le fils.

LADY. - Rien n'a été signé en ce sens, je regrette.
Quant à Malcolm - puisque c'est son nom -,
Il est absent aujourd'hui.
C'est indélicat, inélégant.
Où est-il ?

BANQUO. - Depuis la mort de son père, à Londres.
Il finit ses études à la City.
Il y fait de la finance, dit-on.

LADY. - Qu'il y reste.
Ça lui donne l'occasion d'apprendre.

BANQUO. - S'il apprend trop bien, il reviendra bientôt.

LADY. - Dans ce cas nous saurons l'accueillir
Avec les honneurs qu'il mérite.

*Revient MacBeth, se glissant dans les coulisses.
Il est arrivé à la fin de son discours.*

MACBETH. - Tu viens ?
Je voudrais te présenter.

LADY. - C'est à moi qu'il parle.

BANQUO. - Nous nous reverrons.

LADY. - Rien n'est moins sûr.

- 7 -

Antichambre du bureau de PDG, plus tard.

MacBeth est déjà sur scène.

Entre Banquo, terne.

BANQUO. - Tu m'as mandé ?

MACBETH. - *Vous.*
Ce sera *vous* maintenant, Banquo.

BANQUO. - Décidément,
Tous ces usages nouveaux auront ma peau.

MACBETH. - Tu as mis ma femme en furie.
J'avais pas besoin de ça.
Qu'est-ce qui t'a pris... ?

BANQUO. - Je vous retourne la question, *Monsieur le Président.*
Depuis ma rencontre avec votre dame
Que de surprises !
Mon bureau a dévalé les étages,
Il s'en est même étriqué et assombri.
Ma fonction aussi a subi une belle érosion.
Le salaire suivra, je ne m'affole pas.
Cela fait sans doute partie de ces procédures toutes neuves.

MACBETH. - Tu as voulu jouer les provocateurs,
J'ai été obligé de te châtier pour l'exemple.
Je l'ai fait sans plaisir,
Coincé entre mon devoir de chef...

BANQUO. - ... Et votre devoir d'époux ;
Choix cornélien s'il en est.

MACBETH. - Que cherches-tu à prouver ?

- BANQUO. - Et il ose le demander.
Les hauteurs susciteraient-elles l'amnésie ?
Cette femme...
- MACBETH. - *Ma femme veille depuis longtemps à ma réussite.*
Elle mérite sa place ici.
- BANQUO. - On voit au détriment de qui.
- MACBETH. - Tais-toi et accepte ça.
C'est tout.
J'essaie de sauver ta place.
- BANQUO. - Le pouvez-vous seulement, Monsieur le Président ?
- MACBETH. - Ne joue pas au con, Banquo.
Aie de l'estime pour ton travail au moins,
Si tu n'en as pas pour l'Entreprise.
- BANQUO. - J'en ai. Beaucoup.
- MACBETH. - Alors n'en parlons plus.
- BANQUO. - Enfin une suggestion raisonnable.
J'ai amené ce qu'il faut pour.

Banquo fouille un instant dans la poche intérieure de sa veste...

- MACBETH. - Quoi ?
Une lettre de démission, Banquo ?
Après tout ce temps... ?

- BANQUO. - À côté,
Mais pas loin.

Il en sort un revolver.
Il vise MacBeth.

MACBETH. - Allons.
Qu'est-ce que tu fais ?

BANQUO. - Tu ne devines pas ?

MACBETH. - Tu n'es pas sérieux !
Tu n'es pas sérieux,
Hein ?

MacBeth soupire.

MACBETH. - Facilite moi la vie.
Ne fais pas de scandale au moins.

Banquo ricane.

BANQUO. - Après la crémation douteuse de Dunkhan,
C'est une belle volonté.
Allons dans ton bureau.

MACBETH. - Ici ou ailleurs...
Comme tu voudras.

*Banquo tient toujours MacBeth en joue dans son dos, entre les reins.
Il le mène vers le bureau de PDG.*

BANQUO. - Entrons.

MACBETH. - Attends !
Cinq minutes,
Prenons le temps :
On va réussir à se mettre d'accord sur quelque chose :
La colère est mauvaise conseillère.

BANQUO. - Chacun la sienne...

MACBETH. - Banquo,
Quand on se laisse emporter par ses émotions,
C'est mauvais pour le business.

BANQUO. - À qui le dis-tu...

Ils entrent dans le bureau.

Détonation.

Seul MacBeth revient.

MACBETH. - Holà ! Merde !
Quelqu'un, quoi !

*Entre Roger, trainant derrière lui une poubelle à roulettes
Et un seau contenant de l'eau et une éponge.*

ROGER. - Vous m'avez appelé ?

MACBETH. - Vous, Roger ?

ROGER. - Moi, Monsieur.

MACBETH. - Qu'importe.
C'est mieux que rien.
On a eu un moment de frayeur...
Mais ça va mieux.
C'est Banquo.
Il a craqué.
Le *burnout*, Roger, le *burnout*.
Vous savez comment ça finit.

ROGER. - Bien sûr...

MACBETH. - C'est une première pour moi.
Il faut que j'apprenne à gérer ça.

ROGER. - Ça viendra, Monsieur.

MACBETH. - Allez voir comment il se porte.
Il gît derrière mon bureau.

ROGER. - S'il gît, Monsieur, c'est que c'est mal barré...

MACBETH. - Allez-y.

ROGER. - Vous avez vraiment besoin de moi pour constater un décès ?
Vous ne l'avez pas vu vous-même ?

MACBETH. - Non.
Quand j'ai compris que ce n'était pas pour moi,
Quand je l'ai vu retourner le canon vers lui
Je n'ai eu le temps de faire autre chose
Que de me couvrir le visage.

Roger peut hausser les épaules.

ROGER. - C'est pour cela que vous avez des mains pourpres
Et un visage blême.
J'y vais.

*Roger entre dans le bureau.
MacBeth contemple ses mains.*

MACBETH. - Décidément...

Retour de Roger.

ROGER. - Il ne s'est pas raté.

MACBETH. - Tu as bien vu ?

ROGER. - Il a le visage on ne peut mieux ajouré, Monsieur :
Un véritable gouffre.

MACBETH. - Je devrais me remettre au travail.
Il faut le déplacer aussi.
Et j'ai les mains pleines de sang.

ROGER. - Il est encore tout chaud.
Ce sera facile.
Tendez vos mains.

MacBeth s'exécute.

Roger lui nettoie les mains avec un de ses produits.

Le sang coule dans le seau.

ROGER. - Ça risque de piquer un peu...

MACBETH. - Ça brûle !

ROGER. - On n'a rien sans rien, Monsieur.
C'est un produit de la maison, au passage.

MACBETH. - Et on le vend, ça ?

ROGER. - D'après ce que je sais, vous essayez.

MACBETH. - J'ai pourri toute votre eau.

ROGER. - C'est la fin de journée.
L'eau est déjà sale ;
Un peu plus ou un peu moins...

MACBETH. - Maintenant,
S'occuper de la moquette et du corps.

ROGER. - Du corps et de la moquette, monsieur ;
Dans cet ordre là c'est plus judicieux.

- 8 -

Salle de réunion.

Lady et MacBeth font face à une longue table désespérément déserte.

Ils ont manifestement attendu un moment.

Le couple constate sa solitude.

MACBETH. - Personne...

LADY. - Ils ne viendront pas.

MACBETH. - Nous sommes à ce point seuls...

LADY. - Ensemble.

MACBETH. - On n'a tout de même pas réussi
 À virer tout l'exécutif en si peu de temps.

LADY. - À nous deux,
 Faut croire que si.
 Un vrai tour de force.

MACBETH. - Comment on fait la réunion maintenant ?

LADY. - Ce sera très simple ;
 Personne ne peut plus nous contrarier.

MACBETH. - Ils étaient justement payés pour ça, nous contredire.

Au centre de la table a été laissé un dossier.

 Qu'est-ce que c'est, ça ?

LADY. - Ce qui était à l'ordre du jour, semble-t-il.
 Tiens, c'est signé Banquo.

MacBeth sursaute.

Lady ouvre le dossier.

Apparaît séance tenante le spectre de Banquo entre les époux.

Lady le croit encore en vie.

MACBETH. - Quoi !
Qu'est-ce qu'il fait là ?
Tu le vois toi aussi ?

LADY. - Bien sûr que je le vois !
C'est lui, ton collègue Banquo.

MACBETH. - *Ex-collègue.*
Et il n'a rien à faire ici.

LADY. - Tu l'as mis dehors, lui aussi ?

MACBETH. - J'ai fait mieux.

LADY. - Il a mauvaise mine.

MACBETH. - Il est monstrueux.

LADY. - Allons,
Banquo a pris la peine de venir jusqu'à nous.
Écoutons ce qu'il a à nous dire.
Peut-être qu'il veut nous présenter des excuses ?

MACBETH. - Non !
Il n'a plus le droit d'être ici !
Qu'il parte !

Banquo, aucunement ému, sort de nulle part un petit objet.

C'est une petite boîte.

Il la garde en main, puis la retourne.

La boîte fait (« Meuh ».)

MACBETH. - Qu'est-ce que...

Banquo la retourne à nouveau.

La boîte refait (« Meuh »). Il recommence.

MACBETH. - Arrête ça !
C'est insupportable !

LADY. - Qu'est-ce qu'il t'arrive, encore ?

MACBETH. - Ça !
Cette boîte !
Tu n'entends pas ?

LADY. - Non. C'est intrigant.
(à Banquo)
Permettez ?

*La boîte ne fait plus « Meuh »,
Mais MacBeth semble toujours plus tourmenté à chaque secousse.*

LADY. - Rien du tout.
Elle est complètement pétée, ta boîte.

MACBETH. - Arrête de la secouer comme ça,
Ça va !

Il lui arrache la Boîte-à-Meuh des mains.

MACBETH. - C'est ton œuvre, hein ?
Cet instrument de torture...

Banquo fait oui de la tête.

MACBETH. - Tu as su jusqu'à la vache même,
Et tu es venu faire éclater la vérité...

Banquo fait non de la tête.

MACBETH. - Alors pourquoi cette mise en scène ?
Tu veux te venger,
Me rendre fou ?

Banquo hausse les épaules, l'air de dire « peut-être... ».

LADY. - Il pourrait répondre au moins.

Banquo lance alors un (« Meuh ») désinvolte, arrogant et provocateur.

LADY. - Majestueux.

MACBETH. - Retourne à l'errance,
Puisque même dans l'au-delà tu es incapable de te faire une place.
Disparais !

MacBeth lui jette la Boîte-à-Meuh au visage,

Mais la boîte traverse l'ectoplasme de Banquo, qui s'évanouit dans l'instant.

Sort MacBeth, hors de lui.

Reste Lady.

Après un moment de silence, elle s'approche de la boîte, la contemple et s'en empare.

- 9 -

La salle des marchés.

La Trader est sur scène.

Entre MacBeth.

LA TRADER. - Monsieur MacBeth,
Je vous attendais.

MACBETH. - Tant mieux.

LA TRADER. - Asseyez-vous.
Alors, ces affaires ?
On ne parle que de vous.
Vous êtes devenu PDG tel que je l'avais conjecturé.
Comment ça se passe, cette nouvelle vie ?

MACBETH. - Beaucoup de mauvais sang.

LA TRADER. - Allons...

MACBETH. - Ça continue de se casser la gueule !

LA TRADER. - À qui la faute ?

MACBETH. - Vendez nos actions.

LA TRADER. - Vous mélangez tout.
Déjà, je ne peux obliger personne à les acheter.

MACBETH. - Prétendez qu'elles sont l'investissement du moment.

LA TRADER. - Déjà mieux, mais ce n'est pas si simple :
Votre réputation vous précède.

MACBETH. - Je connais vos talents de persuasion.
La généreuse commission que je vous propose
Saura sans doute vous inspirer.
Vous allez bien m'arranger ça ?

LA TRADER. - Bien sûr,
On peut toujours se racheter une conduite.

MACBETH. - Vous sauriez renverser la tendance ?

LA TRADER. - Sûrement.
Je peux même tricher avec les chiffres.

MACBETH. - L'adage dit pourtant qu'ils ne mentent jamais.

LA TRADER. - Pas de leur plein gré,
Il est vrai.

MACBETH. - Bon, bon, c'est bien,
Faites selon votre secret.

LA TRADER. - Y a pas de secret,
Que des calculs.

La Trader lance un programme sur son ordinateur.

MACBETH. - C'est donc ça votre truc pour prédire l'avenir ?

LA TRADER. - Pour *dicter* l'avenir.

Jingle tonitruant d'ouverture d'application.

MACBETH. - Alors ?

LA TRADER. - Chut.
Regardez.

La Trader manipule.

Le logiciel présente une interface vocale.

LA VOIX. - Bienvenue sur la plateforme de trading *Weird System*.
Veuillez nommer l'entreprise à augurer.

LA TRADER. - MacBeth.

- LA VOIX. - Je n'ai pas compris.
- LA TRADER. - MacBeth.
- LA VOIX. - Je n'ai *toujours* pas compris.
De nouveau, veuillez prononcer votre entrée.
- MACBETH. - Ça commence bien.
- LA TRADER. - Je vous avais dit que votre nom, il fallait se le mettre en bouche.
MacBeth !
- LA VOIX. - Merci.
Chargement des informations.
- Activités de l'entreprise : chimie de grande consommation.
- Tendance de l'entreprise : déclin avéré.
- Opacité administrative : obscure.
- Image populaire : prodigieusement médiocre.
- MACBETH. - Comment peut-elle en savoir autant ?
- LA TRADER. - Le progrès.
Taisez-vous.
- LA VOIX. - Processus d'écriture des prédictions financières
Auto-réalisatrices en cours.
- LA TRADER. - Ça ne devrait pas tarder.
Ecoutez.
- Jingle.*
- LA VOIX. - Création massive d'emplois à venir.
- MACBETH. - C'est plutôt bon signe, non ?
Même si je ne vois pas trop comment ça pourrait arriver...
- LA TRADER. - Vous verrez bien.
Attendez la suite.

Jingle.

LA VOIX. - Salubrité à surveiller.

MACBETH. - Qu'est-ce que ça veut dire ?

LA TRADER. - Vous resteriez, vous, dans un endroit malpropre ?

MACBETH. - Certes non...
Mais je ne m'inquiète pas.
Pour l'hygiène au moins, on a toujours assuré.
J'ai le concierge le plus appliqué de toute la création.

Jingle.

LA VOIX. - Synthèse générale : Flambée imminente.

- 10 -

Salon des MacBeth.

Lady a ramené la boîte chez eux.

Elle la sonde du regard, la secoue.

LADY. - Pourquoi ça ne marche pas ?
Pourquoi je n'entends pas ?
Je veux entendre !

Entre La Boniche.

LA BONICHE. - Madame, je vais quitter.

LADY. - C'est bien.
Quittez.
Partez.

LA BONICHE. - Bonne soirée.

LADY. - Attendez !

LA BONICHE. - Oui ?

LADY. - J'aimerais ouvrir une boîte.

LA BONICHE. - Han ! Une Boîte-à-Meuh !
Qu'elle est belle...
Mais Madame, pourquoi vous voulez l'ouvrir ?
Les Boîtes-à-Meuh ça ne s'ouvre pas.
Ça en gêterait tout le mystère...

LADY. - J'ouvre ce que je veux.
Dites-moi seulement comment faire !

LA BONICHE. - Madame, je n'ai pas la science infuse...

LADY. - On le savait bien
Mais ça, ça devrait être dans vos cordes, tout de même.

LA BONICHE. - Je dirais...
Avec quelque chose de pointu.

LADY. - Un couteau ?

LA BONICHE. - Un ouvre-boîte, Madame, c'est bien aussi.

LADY. - Excellent.
Foutez le camp maintenant.

LA BONICHE. - Bien, bien, bien.

*Lady s'empare d'un couteau.
Elle le plante.*

LA BONICHE. - À demain !

LADY. - Ah !
Je me suis ouvert.

LA BONICHE. - Oh !
Madame va bien ?

LADY. - Ne me touchez pas !
Ça va !

*Lady contemple sa main.
Ce n'est pas du sang qui en coule, mais un liquide noir, plus épais.
Et il en coule beaucoup.*

LA BONICHE. - Mais Madame saigne !

LADY. - Ce n'est que du sang.

LA BONICHE. - Il a une drôle de teinte...

LADY. - La couleur de mon sang ne regarde que moi !
Donnez votre tablier.

LA BONICHE. - Pourquoi faire ?

LADY. - Stopper l'hémorragie.

LA BONICHE. - Ah, non !
Je veux bien vous donner un torchon si vous voulez,
Mais pas mon tablier !

LADY. - Grouillez-vous !

LA BONICHE. - Oui, oui, oui.

Lady s'en saisit vivement et se bande amplement la main.

LADY. - On va pouvoir la démonter.
Pas de mécanisme.
Pas de soufflet.
Rien.
Jetez-moi ça.

LA BONICHE. - Vous n'en voulez plus ?

LADY. - Sûrement pas.

LA BONICHE. - Madame, moi je les collectionne, les Boîte-à-Meuh...
Même si celle-ci est abimée, je l'aime bien.
Je peux la garder ?

LADY. - Sûrement pas !
Partez.

LA BONICHE. - Très bien.
Je laisse Madame faire, alors.

Les jambes de Lady se dérobent soudain.

LA BONICHE. - Madame !
Attendez, je vais vous aider.

- LADY. - Jamais.
 Laissez-moi.
- LA BONICHE. - Il n'y a pas de honte à demander de l'aide, vous savez.
- LADY. - C'est bien mal me connaître.
 Je ne demanderai jamais rien.
 Menez-moi à ma chambre.
- LA BONICHE. - C'est bien normal d'avoir un coup de barre, Madame ;
 Votre vie a bien vite changé, vous êtes une grande dame maintenant.
 Et c'est tout un monde : une grande dame doit se reposer.
- LADY. - Taisez-vous, par pitié.

- 11 -

Salle des marchés à nouveau.

Entre Malcolm.

LA TRADER. - Décidément,
Quelle compagnie, ces derniers temps !
M. Dunkhan - Junior - c'est ça ?
Mes amis de Londres m'ont beaucoup parlé de vous.

MALCOLM. - En mal ou en bien ?

LA TRADER. - Ça dépend qui.

MALCOLM. - Peu importe,
C'est toujours bon à prendre.

LA TRADER. - Que voulez-vous ?

MALCOLM. - Récupérer mon dû :
L'Entreprise.

LA TRADER. - Ce n'est pas de mon ressort.

MALCOLM. - Me vendre des actions, ça l'est.

LA TRADER. - MacBeth ne vous en vendra pas.

MALCOLM. - Non, bien sûr.
C'est pour cela que vous allez vendre
À des investisseurs intermédiaires :
Des alliés qui me revendront le tout après.

LA TRADER. - Vous choisissez bien vos amis.

MALCOLM. - Quand on s'appelle Dunkhan,
On a le carnet d'adresses assorti.

- LA TRADER. - Il ne vendra pas assez
Pour se détrôner lui-même.
- MALCOLM. - L'acte l'affaiblira suffisamment.
Il n'est pas très bon, ce n'est plus un secret ;
J'ai l'opinion médiatique derrière moi.
Autant en jouer.
- LA TRADER. - C'est la moindre des choses.
- MALCOLM. - C'est mon droit de réponse.
- LA TRADER. - Peut-être, plus simplement,
Auriez-vous pu lui demander un poste.
- MALCOLM. - Il semble clair qu'il en supprime plus qu'il n'en offre ;
Et je suis suffisamment humilié :
Le siamois fétide
Que font ce bâtard et sa virago
Ont défiguré l'ouvrage de mon père.
- LA TRADER. - Tes motivations ont du sens.
Mais pour moi elles n'entrent pas en ligne de compte :
Je manœuvre au plus rentable, c'est tout.
- MALCOLM. - C'est très bien ainsi.
L'argent ne m'intéresse pas.
Ce que MacBeth t'offre,
Je t'en donne le double.
- LA TRADER. - Ainsi soit-il.

- III -
CHUTE(S)

- 12 -

Salon des MacBeth, la nuit.

LA BONICHE. - Madame ne va guère mieux...
Elle essaie de se laver.
Encore, toujours,
Surtout les mains.
Être à cheval sur l'hygiène,
C'est bien dans l'absolu.
Mais à ces allure et point,
Elle va finir par avoir les mains plus fripées que les miennes.
Et puis elle dort peu.
Non, elle ne dort plus.
Tout en parlant elle somnole plutôt.
Toute la nuit elle m'a conté sa vie.
Ça va mal...

Entre Lady, en tenue de nuit souillée, constellée de taches sombres.

LA BONICHE. - Ça recommence.
Madame ?

LADY. - Le mur...

LA BONICHE. - Madame, vous me reconnaissez ?

LADY. - Le mur, le mur !

LA BONICHE. - Eh ben, quoi, le mur ?

LADY. - Il y a une tache sur le mur.

LA BONICHE. - Mais non,
Je viens tout juste de finir le ménage.

LADY. - Il y en a d'autres qui apparaissent petit à petit,
Elles éclosent du vide, fleurissent du néant...
Si ce n'était pas si sale ça pourrait être beau.

LA BONICHE. - Chacun ses goûts, Madame.

LADY. - Mais ça ne dure jamais, le Beau.
On pense s'en saisir, en posséder un trait
Quand on arrive au Sommet
Mais rien de tel n'est vrai.
Rien de tel n'existe.

LA BONICHE. - Qu'est-ce qu'il y a, alors, Madame ?
Qu'est-ce qui existe ?

LADY. - Il n'y a qu'un gouffre.
Un trou corrompu gorgé de ténèbres.
Les Hommes y végètent, grouillants comme des vers,
Agrippés sur des parois gluantes,
Desquelles ils glissent peu à peu vers l'abîme.

LA BONICHE. - On peut sûrement en sortir, Madame.

LADY. - Certains s'agrippent mieux,
Mais personne ne sait grimper.
L'ascension se fait en montant les uns sur les autres.
Certains brillent un peu, parfois.
C'est parce qu'ils prennent un peu plus le jour,
Nous les remarquons juste un instant.
Mais eux-mêmes, la nuit tombée, que deviennent-ils ?

LA BONICHE. - Que deviennent-ils ?

LADY. - Ils ne luisent plus.
Dans le trou ils sèchent et chutent
Et se décomposent en un lac de fiel quand ils en touchent le fond.

LA BONICHE. - Madame va loin.
N'y descendez pas plus.

LADY. - Tout est fini.
Il n'y aura plus de soir comme cet autre soir.
Nous ne luirons plus.

Lady s'effondre.

LA BONICHE. - Madame !
Madame !
C'est bon, vous avez gagné :
Vous lûisez, vous lûisez !
Réveillez-vous !
Allez, allez, ne soyez pas triste, vous avez un beau parcours.

LADY. - J'ai les mains qui puent.

LA BONICHE. - Vos mains ne sentent rien.

Lady se jette sur des produits d'entretien que La Boniche a laissés là.

LADY. - Rien à faire !
Produits, détergents, cosmétiques
Ne sont que des mensonges.

LA BONICHE. - Madame,
Vous ne devriez pas toucher à ça :
Vous allez encore vous abimer les mains...

LADY. - Ça brûle !

LA BONICHE. - Ben oui,
Ça brûle !
C'est écrit sur la bouteille :
« Irritant et corrosif ».
Avec la petite croix noire, là :
Ça veut dire que ça pique.

Lady saisit la Boniche par le col.

LADY. - Il n'y a pas que ça qui m'abime !
Tu m'entends ?

LA BONICHE. - Ça oui !

LADY. - Les morts sont morts,
Et très bien là où ils sont !

LA BONICHE. - Sans doute, Madame !
Eux dorment pour sûr au moins.

LADY. - Et ils ne reviennent pas.
Jamais.

LA BONICHE. - Madame, ils n'oseraient pas !

Lady lâche sa prise.

LADY. - C'est bien.
Qu'ils aillent au diable !
Et moi au lit.
Au lit, au lit, au lit !

- 13 -

Dans l'Entreprise.

Roger nettoie la poubelle-à-roulettes aperçue plus tôt.

Il s'en est servie pour déplacer le corps de Banquo.

ROGER. - Quand même, quelle corvée !
 C'est pas un salon funéraire ici,
 J'ai pas une tête de fossoyeur.
 Foutue poubelle,
 Banquo l'a étreignée et depuis ça n'en finit plus !
 - Alors je ne sais pas si c'est l'objet qui est devenu populaire
 Comme un tour de manège
 Ou la direction détestable comme une dictature -
 Mais depuis les gens s'évertuent à mettre fin à leurs jours
 Comme si c'était prétexte à y faire un dernier tour.
 Drôle de mode, me direz-vous
 Drôle de vie, vous répondrai-je.
 Allons, au moins c'est un investissement rentable,
 Elle aura bien servi.
 Mais si la Mort augmente la cadence,
 Je ne pourrais plus suivre son rythme,
 Il faudra que ses clients fassent la queue.
 Fatalement, ça s'entassera...
 Bon, un dernier coup et puis c'est marre.
 Elle sera vite salie à nouveau quoi que je fasse.

- 14 -

Salon des MacBeth.

La Boniche s'affale sur le sofa, épuisée, vidée.

On frappe à la porte. Assez fort.

LA BONICHE. - Qu'est-ce que c'est encore,
À une heure pareille ?

On frappe. Encore plus fort.

LA BONICHE. - Eh ben !
Frappe, frappe !
Oui, ça va ! J'arrive !

Malcolm surgit dans le salon des MacBeth.

LA BONICHE. - En voilà des manières !
Vous n'êtes pas très bien élevé.

MALCOLM. - Votre patron est à la maison ?

LA BONICHE. - Monsieur est sorti.
Et vous feriez mieux de faire de même.

MALCOLM. - La maîtresse de maison, alors ?

LA BONICHE. - Il est tard.
Madame dort.

MALCOLM. - Réveillez-la.

LA BONICHE. - Vous plaisantez ?

MALCOLM. - Pourriez-vous au moins transmettre un message à vos maîtres ?

LA BONICHE. - Qu'est-ce qu'il faut dire ?

MALCOLM. - Rien : tout est écrit noir sur blanc ici.

- LA BONICHE. - Une lettre ?
- MALCOLM. - Mieux : un certificat d'actions.
- LA BONICHE. - Vous m'en direz tant...
- MALCOLM. - C'est une sorte de ticket de caisse ;
Ils comprendront aisément.
- LA BONICHE. - Encore une histoire du travail, hein ?
C'est vraiment compliqué, vos affaires.
- MALCOLM. - Vous ne croyez pas si bien dire.
- LA BONICHE. - C'était tout ?
- MALCOLM. - Vous verrez que ce n'est déjà pas si mal.
- LA BONICHE. - J'avertirai Monsieur dès son retour.
Maintenant dehors.
Je suis fatiguée.
On est tous fatigués.
- MALCOLM. - Ce sera bientôt derrière vous.
Je vous souhaite la bonne nuit.
- LA BONICHE. - Il est quatre heures.
C'est bientôt le matin.
- MALCOLM. - L'aube d'un jour nouveau, qui sait ?

- 15 -

Salon des MacBeth toujours.

LA BONICHE. - Ah ! C'est une heure pour rentrer, Monsieur.
On vous attendait.
Il s'est passé plein de choses pendant votre absence.
Vous avez eu de la visite il y a peu.

MACBETH. - À cette heure ?

LA BONICHE. - Un jeune homme, d'une impolitesse...
Il ne s'est même pas présenté.
Mais il vous a laissé quelque chose.
J'ai oublié comment il a dit exactement.
Une sorte de ticket de caisse...

La Boniche lui tend le certificat d'actions.

MACBETH. - Oh.
C'est la guerre.
Allez chercher ma femme.
J'ai de graves annonces à lui faire.

LA BONICHE. - Ah.
Justement, Monsieur.
En parlant de mauvaises nouvelles...
Il y a...
Comment dire,
À propos de Madame...

MACBETH. - Et ben quoi,
Madame ?

LA BONICHE. - Elle a disparu, Monsieur.

MACBETH. - Comment ça, disparue ?
Qu'est-ce que c'est que cet euphémisme ?
On se barre,

On meurt,
 Mais jamais on ne disparaît :
 Ça ne veut rien dire.
 A-t-elle simplement foutu le camp
 Valises en main ;
 Ou bien se serait-elle éteinte
 Bon gré, mal gré ?

LA BONICHE. - Je ne peux dire, Monsieur.
 Elle n'a laissé aucune trace.

MACBETH. - Ça ne fait rien.
 Vous ferez l'affaire.
 Vous savez nouer une cravate ?

LA BONICHE. - Je peux faire ça, oui.
 J'ai cela dit remarqué quelque chose depuis peu :
 J'ai beau y mettre la meilleure volonté du monde.
 C'est quand même sale ici,
 Regardez autour de vous :
 Les taches et la crasse sont toutes récentes.
 Peut-être est-ce un signe de Madame ;
 Votre demeure s'est définitivement ternie
 Depuis qu'elle s'est... évaporée.

MACBETH. - J'en suis navré,
 Autant pour vous que pour moi.
 Tenez, je vais vous faire votre chèque maintenant,
 Ce sera fait.
 Après je ne pourrai peut-être plus...

MacBeth remplit un chèque de paie, le signe et lui tend.

LA BONICHE. - Mais Monsieur, je n'ai pas terminé le ménage...

MACBETH. - Vous allez bien terminer plus tard.

LA BONICHE. - Monsieur, pour être honnête, je ne sais pas.
 Je n'arrive pas à enlever ces taches.

MACBETH. - Mais si.
Allez, prenez-le.

LA BONICHE. - Monsieur, non...

MACBETH. - Prenez !
Vous êtes une véritable tête de mule quand vous voulez...

*MacBeth glisse le chèque dans la poche de La Boniche.
Il y sent quelque chose, au fond.*

MACBETH. - Qu'est-ce que vous avez là ?

*Il tire l'objet de la poche.
C'est la Boîte-à-Meuh.*

LA BONICHE. - Ça ? C'est à Madame.

MACBETH. - Qu'est-ce que ça fait dans vos poches ?

LA BONICHE. - Madame me l'a donnée hier pour que je la jette,
Mais...

MACBETH. - Pourquoi est-elle brisée ?

LA BONICHE. - Madame l'a ouverte hier soir.

MACBETH. - Quoi !
Je vais la garder.

LA BONICHE. - Qu'est-ce que vous aller en faire ?

MACBETH. - La détruire.
D'une manière ou d'une autre.

LA BONICHE. - Je ne comprends pas...

- MACBETH. - Ce nœud,
Ça vient ?
Il ne va pas se faire tout seul.
- LA BONICHE. - Vous feriez peut-être mieux
De rester ici.
- MACBETH. - Ici ou là-bas,
C'est bien égal.
Je ne suis plus nulle part chez moi.
- LA BONICHE. - Vous n'avez pas peur ?
- MACBETH. - J'étais enragé à l'instant,
Puis je me rends à l'évidence :
Je suis usé.
Qu'on en finisse,
J'en ai marre.
- LA BONICHE. - Il pourrait vous arriver du mal, Monsieur.
Vous n'avez pas vraiment bonne presse...
- MACBETH. - Personne n'oserait,
Vous m'avez si bien mis en pli.
- LA BONICHE. - Monsieur est flatteur...
Et optimiste.
- MACBETH. - Rendez-moi seulement ce dernier service
Au cas où je ne rentrerais pas :
Lessivez ces taches.
C'est important.
Faites-le.
Puis prenez votre chèque
Et disparaissez à votre tour.

- 16 -

*Dans l'Entreprise, dernier étage de la tour.
MacBeth regarde à travers la baie vitrée. Il soupire.*

MACBETH. - Esseulé au sommet de cette tour,
 L'attente de son ennemi
 A quelques effluves épiques, il faut le dire.

Entre Roger, avec son matériel et sa bonne humeur.

MACBETH. - Roger !

*Roger s'arrête.
Il tourne sa mine de chien battu vers MacBeth, s'approche.*

MACBETH. - Qu'est-ce que vous foutez encore ici ?

ROGER. - Mon travail, Monsieur...

MACBETH. - Oh.
 C'est bien.
 Il vous en reste ?

ROGER. - Toujours.

MACBETH. - Vous avez de la chance.

ROGER. - Je suppose.

MACBETH. - Résumé de la situation ?

ROGER. - Débandade, c'est le premier mot qui me vient à l'esprit.

MACBETH. - Ils se sont tous enfuis ?

ROGER. - En vérité tout dépend des paliers,
 Les premiers sont effectivement désertés,
 Mais les choses s'assombrissent au fil des étages.

Au septième par exemple
Les toilettes servent désormais de morgue ;
J'y ai trouvé un locataire tout raide.
Il s'est je crois offert un panaché de médicaments.
En tous cas c'est très soigné :
Il s'est rangé dans sa cabine avec grande minutie.

MACBETH. - J'aurais préféré que tu sois dispensé
De la vue de cette mauvaise surprise.

ROGER. - Monsieur,
Je jette les ordures,
Je sors les poubelles :
La crasse fait mon quotidien après tout.
Je savais en venant ce matin
Qu'aujourd'hui serait une longue journée.
Aussi je poursuis.
Au treizième, un suicide collectif en salle de réunion :
Une équipe entière
S'est faite des plafonniers des potences,
Des ventilateurs des gibets.
Ils tournoient dans les airs pantalons baissés jusqu'aux mollets ;
Car - vous l'aviez deviné -
C'est ailleurs qu'ont servi les ceintures.
Le cliquetis de leurs boucles
Accompagne la ronde macabre
De ce petit carrousel de pendus.

MACBETH. - C'est indécent.

ROGER. - Mourir ainsi ?

MACBETH. - Les gens, face à l'infortune,
Ont si peu de convenance...
C'est répugnant.

ROGER. - Oh, mais jusqu'à présent, ça reste propre.
Attendez la suite : je suis au regret de vous apprendre
Que les ascenseurs sont hors service.

- MACBETH. - Allons donc,
À quoi ont-ils servi ?
- ROGER. - Leur faire perdre la tête, Monsieur.
Littéralement.
Leurs perspectives d'avenir se dépréciant peu à peu,
Ils ont préféré couper court.
Les portes d'élévateurs font d'excellentes guillotines, vous savez ?
L'inox comme choix de matière, certainement.
Ça donne une série de Faucheuses au rendement redoutable.
- MACBETH. - Décidément,
C'est un festival.
- ROGER. - Au moins ça libère des postes :
Vous pouvez embaucher maintenant !
- MACBETH. - Oh... La *création massive d'emploi*.
C'est donc ce que ça voulait dire...
Je me suis fait avoir.
(Temps court.)
Qu'importe ;
Qu'ils se tirent ou se tuent.
Je finirai seul.
Ils ont abandonné.
- ROGER. - Ils ont fait mieux.
S'entassant à chaque étage,
Et s'empilant devant chaque porte,
Ils ont tout obstrué.
Nous sommes bloqués,
Coincés jusqu'à ce qu'on vidange tout.
- MACBETH. - C'est arrivé aussi...
- ROGER. - Quoi ?
- MACBETH. - On a négligé l'hygiène...
C'est...

ROGER. - Insalubre ?

MACBETH. - La garce,
Il ne manque plus qu'une étape maintenant...
Je suis déçu, Roger :
Le travail était censé être la solution,
Pas le problème.

ROGER. - C'est évident :
Le travail c'est la santé, Monsieur.

MACBETH. - Tu fais de l'esprit ?

ROGER. - De temps à autre.
Assez peu ici, je l'avoue.

MACBETH. - C'est ce que je pensais...

ROGER. - L'endroit y est à dire vrai peu propice,
Mais cela m'arrive en d'autres occasions, moments,
Et à d'autres fins surtout.

MACBETH. - Et quelles sont-elles, ces fins ?

Temps court.

MACBETH. - Et bien ?

ROGER. - La poésie, Monsieur.

MACBETH. - La poésie ?

ROGER. - L'amour des mots ;
Leur saveur
En bouche et dans l'oreille.
J'aime bien.

MACBETH. - Merde,
La poésie ?
Fais-moi plaisir,
Récite-moi quelque chose
De ton cru.
Mon concierge est un poète :
Tout ce merdier attendra.
Déclame !

ROGER. - C'est à dire que...

MACBETH. - Pourquoi pas ?
Un dernier moment de détente,
De fantaisie.
Allons,
Roger,
Fais-moi rêver un peu.

ROGER. - Je ne sais pas si...

MACBETH. - Roger !

*Roger sort un papier chiffonné de la poche arrière de son bleu de travail.
Il le déplie fébrilement, tout traqué qu'il est par l'exhibition de son texte.*

ROGER. - *La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur
Qui se pavane et se démène son heure durant sur la scène,
Et puis qu'on n'entend plus. C'est un récit
Conté par un idiot, plein de bruit et de fureur,
Et qui ne signifie rien.
Ce n'est qu'un brouillon...*

MACBETH. - C'est toi qui a écrit ça ?

ROGER. - Ça vous plaît ?

- MACBETH. - Oui.
Je crois que j'adhère.
Bien que tu parles comme un philosophe,
Ou comme un fou
Désespérément trop littéraire...
Roger ?
Qu'est-ce qu'il faut faire
Quand tout fout le camp ?
- ROGER. - Laver l'ardoise
Je dirais.
(Temps court.)
Mais parfois ce n'est pas suffisant.
- MACBETH. - Oui.
Ça semble compromis pour cette fois.
(Temps court.)
Tu sais,
Tu pourrais t'en aller maintenant.
Te frayer un chemin parmi les corps
Et rentrer chez toi.
Je t'autorise.
- ROGER. - M'en aller ?
Pour quoi faire ?
- MACBETH. - Alors tu restes ?
- ROGER. - C'est mon rôle.
- MACBETH. - Comme tu voudras.
Je me demande simplement...
Pourquoi ?
- ROGER. - Regardez par-terre
Et dites ce que vous voyez.

MACBETH. - Rien.
Non,
Je ne vois rien.
C'est...
Impeccable.

ROGER. - Vous savez ce que ça veut dire ?

MACBETH. - Ça veut dire que ça brille.

ROGER. - Ça veut dire *sans péché*.

MACBETH. - Oh.

ROGER. - Vous avez votre réponse :
Je reste parce qu'il faut bien quelqu'un pour garder l'endroit propre.

- 17 -

Salon des MacBeth.

LA BONICHE. - Pourquoi tout reste si sale ?
Pourquoi je n'y arrive pas ?
J'en ai marre,
Je veux rentrer...
Ah ! Tu n'as pas d'honneur, ma pauvre fille.
Tu ne vas pas tout laisser en plan !
Réfléchis, il doit y avoir une astuce.
Il faudrait que je sache jusqu'où ça s'est répandu.
Voyons, ça a dégouliné partout :
La chambre, le salon, la cuisine,
Il y en a jusque sous le porche...
Ça continue plus loin même, dans l'allée,
Et au-delà...
Pourquoi ça colle partout sauf sur moi ?
Il me manque des réponses.
Je dois savoir,
Je dois comprendre.
Je dois les suivre...
Il faut m'équiper !
Mes produits,
Mes outils,
Mes gants.
- Ah ! Le tablier,
Enfile-le, tu ne l'oublieras pas comme ça -
Un torchon ou deux ?
Un seul grand, tu seras mieux.
Garde l'essentiel, voyage léger.
Voilà !

La Boniche termine son paquetage.

Elle est parée. Elle est grandiose. Elle a quelque chose de beau.

Elle regarde une dernière fois le salon de ses employeurs.

LA BONICHE. - Ça ne peut pas être foutu à ce point.
Il y a forcément une solution.

- 18 -

Dans l'Entreprise.

UNE VOIX. - MacBeth !

MACBETH. - Qu'est-ce que c'est ?

LA VOIX. - MacBeth !

MACBETH. - Qui m'appelle ?

Surgit Malcolm, superbe.

MALCOLM. - MacBeth !

ROGER. - Monsieur, c'est le *fil*s de.

MACBETH. - Malcolm ?
Eh bien quelle tête !
Ton père tout craché,
En un peu plus carminé, si c'est possible.

MALCOLM. - C'est le soleil, vous savez,
Ça cogne quand on prend l'hélico.

MACBETH. - Au moins tu sais faire tes entrées.

MALCOLM. - J'ai voulu passer par en bas
Mais les portes sont lugubrement bloquées.
Je n'ai pas pour habitude d'enjambrer des macchabées.
C'est salissant à la fin.

MACBETH. - Roger, laissez-nous.

ROGER. - Vous êtes sûr ?

MACBETH. - Vous avez quelque chose à redire ?

- ROGER. - Non.
Oh, non.
C'est très bien.
Cela dit...
J'ai vu comment les choses ont commencé
Et j'en devine dans les grandes lignes le dénouement.
Alors si quelqu'un, à un moment, a besoin de mes services...
- MACBETH. - Ça ira. Partez.
- MALCOLM. - Pas trop loin quand même...
- Sort Roger.*
- MACBETH. - Le voici donc.
Le fils,
Le dauphin,
L'héritier méritant ;
Venu reprendre son bien, je présume ?
- MALCOLM. - Vous êtes tel que je l'avais imaginé :
La condescendance même.
- MACBETH. - C'est ici un usage d'ainé.
- MALCOLM. - On voit où ça vous a mené.
- MACBETH. - Comme tu y vas !
Cette mode, pour ta gouverne,
C'est Dunkhan qui l'a lancée le premier.
Allons, ne te hérisses pas au nom de ton père.
Tu prends tout cela bien trop au sérieux.
Les hommes ne font que jouer, Malcolm.
Ça les occupe.
Avant il y avait la guerre.
C'est un peu mal vu ici, alors on la fait ailleurs :
On a réussi à la délocaliser, elle aussi.
Comment se distraire alors quand on reste chez soi ?
Pour cela on sait redoubler d'ingéniosité !

On se trouve des armes cautionnées par nos pairs :
Des biens, de l'argent
- Réel ou non -,
De l'énergie, de l'influence...
Ce sont des jouets de grands, ça.

MALCOLM. - C'est avec pareilles vanités que vous avez souillé
L'œuvre de mon père !

MACBETH. - Ce ne sont que des murs que le legs de ton père.
Au mieux, je te l'accorde, un fond de commerce.
Mais pas une œuvre, Malcolm.

MALCOLM. - Qu'est-ce qui les différencie tant ?

MACBETH. - Une œuvre n'a besoin de personne pour survivre,
Encore moins d'un propriétaire.

MALCOLM. - C'est du délire.

MACBETH. - Qu'est-ce qui ne l'est pas ?

MALCOLM. - Le Travail. L'Emploi.
Et nos idées pour le préserver.

MACBETH. - Crois-tu pouvoir changer les choses
Alors que tout ce que nous savons faire c'est les échanger ?
Dans une société qui a troqué le divin pour le salaire
Nous passons pour des saints ;
Ça ne nous empêche pas de nous comporter
Comme les pires éminences.

MALCOLM. - On vous a vu à l'œuvre :
Vous êtes un terroriste.

MACBETH. - Justement,
 Je ne l'ai pas toujours été :
 Dans ce jeu de société
 Les rois et les fous ne sont pas ceux qu'on pense.
 Parfois même ils ne font qu'un.

Un temps.

MACBETH. - Te souviens-tu
 L'image qu'employait ton père
 Pour décrire le monde dans lequel nous actons ?

MALCOLM. - Les affaires ?
 Bien sûr, je m'en souviens :
 Son histoire avec l'océan,
 Les bateaux, les corsaires,
 Les flots, les flux,
 Les radeaux et les naufragés.
 Tout ça...
 C'était ses rares instants de poésie.

MACBETH. - Il se trompait.

MALCOLM. - Quoi ?

MACBETH. - Sa métaphore.
 Elle est fausse.
 Le business n'a rien de maritime.
 Le monde des affaires est on ne peut plus terrestre,
 Abrupt et rugueux,
 Aux valeurs arbitraires
 Fixées par des hommes tout aussi imparfaits.
 Chaque entreprise est un royaume,
 Une cour qui possède son propre fanion.
 Les marques déposées ne sont que des étendards ;
 Des armoiries desquelles nous devenons sujets.
 Les consommateurs sont nos serfs,
 Nos ouvriers nos soldats.
 Tous se font la guerre,

Les fusions font les alliances,
 Les délits d'initiés les trahisons.
 Même les délocalisations servent,
 Finalement,
 L'établissement d'un empire colonial.
(Temps court.)
 Qu'est-ce que tu en dis ?

MALCOLM. - Peut-être.
 Quelle importance ?
 Il est mort
 Et vous êtes foutu.

MACBETH. - L'histoire se répète en nuances, Malcolm.
 L'une d'elle étant l'évitement des errances passées.
 Alors nuance
 Et ne répète pas nos erreurs,
 C'est tout.

Sort MacBeth.
L'alarme incendie résonne soudain.
Elle s'éteint après un temps.
(Moment de silence.)
Entre Roger.

MALCOLM. - C'est vous qui avez coupé l'alarme ?

ROGER. - Oui.

MALCOLM. - C'est bien.

ROGER. - MacBeth vient de mourir.
(Temps court.)
 Vous avez l'air contrarié.

MALCOLM. - Oui.
 J'aurais préféré qu'il vive encore un peu au moins,
 Pour voir la suite.
 C'était ça, l'alarme ?

- ROGER. - C'était ça.
- MALCOLM. - Que lui est-il arrivé ?
- ROGER. - MacBeth s'est inspiré des tourments de ses employés.
Il avait de quoi faire :
Il a jeté ses vêtements à terre,
Les a incendiés,
Et s'est abandonné au brasier
Qui se répandait dans l'antichambre de ce bureau.
J'ai fermé les portes coupe-feu
Et attendu que ça passe.
Que pouvais-je faire de plus ?
C'est fini maintenant.
- MALCOLM. - Il est vraiment mort ?
- ROGER. - Ça a pris du temps,
Mais oui, il s'est éteint.
Les cheveux et les costumes se consomment vite et bien,
Mais la peau est un tissu qui brûle mal.
En parlant de restes,
Je ne sais d'ailleurs pas quoi en faire.
S'il n'était que cendres maintenant,
Les choses seraient aisées :
Un coup de balais suffirait.
Mais il s'agit de chair calcinée,
Légalement, je ne peux pas la retirer.
- MALCOLM. - Je vais m'occuper de ce détail.
- ROGER. - Faites attention où vous mettez les pieds.
Le corps incandescent
A fait des cloques sur le lino.
- MALCOLM. - Nous le ferons changer,
Merci.
- ROGER. - Qu'allez-vous faire maintenant ?

MALCOLM. - Eh bien, diriger !

ROGER. - Pardon : qu'est-ce que vous allez *produire* ?

MALCOLM. - Je dois réfléchir encore.
Il est temps de passer à autre chose,
De tourner la page.
On va tout changer,
Passer à quelque chose de supérieur...
On va faire du parfum, tiens.
Ça, c'est édifiant !
Après tout, quoi de mieux pour changer d'air ?
Ça nous fera oublier cet épisode sinistre.

ROGER. - Je ne suis pas sûr, Monsieur...

MALCOLM. - Je ne vous ai pas demandé votre avis.
Vous pouvez disposer.

*Roger amorce une sortie. Il s'arrête, hésite un temps.
Il fouille dans sa poche et en sort un petit objet.
Une Boîte-à-Meuh toute déglinguée. Sale aussi. Il la tend à Malcolm.*

ROGER. - Oh. Attendez.
Tenez. C'est à vous maintenant.

MALCOLM. - Qu'est-ce que c'est ?

ROGER. - Je ne sais pas trop,
Tout a fondu sauf ça.

MALCOLM. - Bon. Gardons-la.
Ça fera un souvenir.

ROGER. - Monsieur, avant de partir,
Si je peux me permettre un dernier conseil :
Soyez prudent,
Les patrons ont la fâcheuse habitude de flamber dans cette société.

ÉPILOGUE

Parce qu'il faut (bien) quelqu'un...

*Dans l'Entreprise, plus tard, après déblaiement des cadavres.
Entre la Boniche, en tenue de combat, quelques produits d'entretien à la main.
Elle inspecte le sol...*

LA BONICHE. - Là, encore...
Voyons,
Ça n'en finit pas !

*Un chariot d'entretien a été laissé sur place, mais La Boniche ne le remarque pas.
Trop affairée à frotter les taches éparses, elle le heurte,
Tant et si bien que tout s'en renverse dans un fracas de tous les diables.
Entre alors Roger, en trombe.*

ROGER. - Qu'est-ce que c'est que ce foutoir ?
Han... !
Qu'est-ce que vous avez fait ?
Et d'abord vous êtes qui ?

LA BONICHE. - Oh,
Bonjour.
Je suis la bonne.
Je suis venue pour les taches, vous savez ?
Je les suivais depuis la maison,
Elles m'ont menée jusqu'ici...

ROGER. - Parce que ça vient de chez vous, cette saleté ?

LA BONICHE. - Non !
Des gens chez qui je travaille ;
Vous travaillez aussi pour eux.

ROGER. - MacBeth ?

LA BONICHE. - Oui.

ROGER. - Il est mort.

LA BONICHE. - Oh.
C'est le chômage, alors.
(Designant les taches.)
Qu'est-ce qu'on va faire pour ça ?

ROGER. - Vous, rien du tout.
Partez loin d'ici.
Je m'occupe de ces traces.

LA BONICHE. - Les taches ne partiront pas.
J'ai déjà essayé.

ROGER. - Si je n'étais pas bien élevé,
Je vous complimenterais sur votre dilettantisme.

LA BONICHE. - Vous êtes arrogant.

ROGER. - Vous êtes touchante.

*Roger empoigne alors sa serpillère d'une main martiale
Et, très sûr de lui, en passe un coup magistral sur le sol.
Mais la tache est toujours là.*

LA BONICHE. - Vous voyez.

ROGER. - Merde...
C'est la première fois que ça m'arrive.

LA BONICHE. - Ce fut un coup dur pour moi aussi, vous savez.
La plus grande remise en question de ma toute ma vie, même.

ROGER. - Je vous demande pardon.
J'ai été un peu soupe au lait avec vous,
Je me suis senti en danger :
J'imaginais que vous veniez en rivale.
Je n'en ai jamais eu.

LA BONICHE. - Qu'est-ce que vous dites ?

ROGER. - Je suis le concierge.

- LA BONICHE. - Non, non, non.
Pas ça.
Juste avant ?
- ROGER. - Que je n'ai pas été correct avec vous
Et que je vous présentais mes excuses... ?
- LA BONICHE. - Oui, ça.
Je les accepte.
Toute cette histoire,
Je ne sais pas si vous avez suivi...
- ROGER. - Oh,
Des bouts...
- LA BONICHE. - C'est assez sinistre...
- ROGER. - Complètement.
- LA BONICHE. - On a le droit d'être un peu à cran.
- ROGER. - Que faire pour ces taches ?
Elles sont...
- LA BONICHE. - Grasses, épaisses, tenaces.
- ROGER. - Ça ressemble à de la graisse mécanique.
- LA BONICHE. - Ça n'en est pas...
- ROGER. - Alors ce serait quoi ?
- LA BONICHE. - Ça vous paraîtrait fou...
- ROGER. - J'en ai vu d'autres.

- LA BONICHE. - Je pense que c'est lié à Madame-la-Lady.
C'est son sang, et en même temps ça ne l'est pas.
Comme des petites auréoles,
Morbides,
Qu'elle aurait laissé au monde.
Vous comprenez ?
Madame est tombée au fond du gouffre :
Et son âme s'est émiettée :
Il n'en reste que des gouttes de bile noire,
Une marre de fiel...
Ça y est, vous me prenez pour une folle finie.
- ROGER. - Du fiel, vous dites...
J'ai une idée !
- LA BONICHE. - Quoi ?
- ROGER. - Je sais que ça n'a l'air de rien,
Mais je porte toujours un morceau de savon sur moi.
Au cas où.
(*Temps court.*)
On dirait que c'est à votre tour de me prendre pour un dingue.
- LA BONICHE. - Oh non, non !
Je suis curieuse, c'est tout,
- ROGER. - Il est justement fait à partir de bile et de gras :
Du fiel de bœuf.
D'habitude
Je m'en sers pour...
- LES DEUX. - Détacher le linge !
- LA BONICHE. - Vous connaissez ça, vous ?
- ROGER. - Evidemment,
Je m'en sers pour mes lessives à main.
- LA BONICHE. - Vous faites vos lessives vous-même ?

ROGER. - Il faut bien.

LA BONICHE. - Vous êtes un homme étonnant.
On essaie ?

Ils essaient avec ledit savon.

La tache disparaît sans grande difficulté.

ROGER. - C'est pas vrai...
Ça marche !

LA BONICHE. - C'était si simple...
Merci du fond du cœur,
Je n'aurai pu y arriver sans vous.

ROGER. - Ma participation n'a pas été des plus ardentes...

LA BONICHE. - Mais vous avez eu une belle idée,
Parfois c'est tout ce qui compte.
(Temps court.)
Pardon. C'est niais ce que je raconte.
Je ne sais même pas comment vous vous appelez.
C'est comment, votre prénom ?

ROGER. - Roger.

LA BONICHE. - Roger ?
Roger...
C'est...

ROGER. - Indépendant de ma volonté.

LA BONICHE. - Charmant.
Ça vous va bien.
On ne vous l'a jamais dit ?

ROGER. - Je n'ai pas ce souvenir...

LA BONICHE. - Maintenant c'est chose faite.

ROGER. - Et vous ?

LA BONICHE. - Moi ?

ROGER. - Votre prénom ?

LA BONICHE. - Oh, ça n'est pas intéressant.
Personne ne s'en sert jamais...

ROGER. - Moi ça m'intéresse.

LA BONICHE. - Je m'appelle Juliette.

ROGER. - Juliette...

Toutes les taches ont disparu.

Les deux ne savent plus quoi se dire.

Ils sont un peu gauches.

JULIETTE. - Et maintenant ?

ROGER. - Il ne nous reste plus qu'à sortir,
Et chercher un nouvel endroit où faire le ménage.

JULIETTE. - Nous trouverons ?

ROGER. - Certainement.
Les gens comme nous trouvent toujours :
Dans un monde où tout reste à faire,
Ce n'est pas le travail qui manque.

JULIETTE. - Ce n'est pas ce qui devrait manquer...

*Roger ramasse son chariot et y range les accessoires précédemment chus.
Il se place derrière pour le pousser.*

ROGER. - Vous montez ?

LA BONICHE. - Avec plaisir.

ROGER. - Dites,
Juliette,
Est-ce que vous aimez la poésie ?

JULIETTE. - Je crois n'avoir rien contre, Roger...

ROGER. - Alors tout est bien.

*Roger et Juliette La Boniche quittent la scène en roulant sur le charriot,
Laissant derrière eux une trainée de poussière :
Celle du passé, des suicidés ; des ambitions, projets et rêves de chacun.*

BIBLIOGRAPHIE

Shakespeare : histoire et esthétique

- Abiteboul, M. (1993). *Le théâtre au temps de Shakespeare : l'esthétique de la tragédie Jacobéenne*. Université d'Avignon.
- Didier, B. ; Levy-Bertherat, D. ; Ponnau, G. (1996). *La parole énigmatique, Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Farago, F. ; Lamotte, C. (2010). *Le mal : Macbeth de William Shakespeare ; La profession de foi du vicaire savoyard de Jean-Jacques Rousseau ; Les âmes fortes de Jean Giono*. Paris : Armand Colin.
- Marienstras, R. (1981). *Le proche et le lointain sur Shakespeare, le drame élisabethain et l'idéologie au XVIe et XVIIe siècles*. Collection Arguments. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Suhamy, H. (2010). *Hamlet, Lear, Macbeth : histoire de trois personnages shakespeariens*. Paris : Ellipses.
- Kott, J. (1962). *Shakespeare notre contemporain*. Paris : Payot & Rivages.
- Paris, J. (1954). *Shakespeare par lui-même*. Paris : Seuil.
- Speaight, R. (1957). *Nature et grâce dans les tragédies de Shakespeare*. Paris : Cerf.
- Spencer, T. (1949). *Shakespeare et la nature de l'homme*. Paris : Flammarion.

Théâtre, dramaturgie, réécriture

- André, E., Boyer-Weinnman, M., Kuntz, H. (dir). (2008). *Tout contre le réel : Miroirs du fait divers*. Paris : Le Manuscrit.

- Autant-Mathieu, M.-C. (1995). *Ecrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : Editions du CNRS.
- Balazut, J. (2011). *Art, tragédie et vérité*. Paris : Harmattan.
- Bérubé, R. (1989). *Oedipe recommencé d'Hubert Aquin : chantefable, centon, palimpseste. Urgences*. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/urces/1989/v/n24/025534ar.pdf>
- Couprrie, A. (1998). *Lire la tragédie*. Paris : Dunod.
- Danan, J. ; Ryngaert, J.-P. (1997). *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris : Dunod.
- Danan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles : Actes Sud.
- Dion, R. (2007). Ce que deviennent les «classiques». *Voix et Images*, vol. 33. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/vi/2007/v33/n1/017538ar.html>
- Durand, G. (1996). *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*. Paris : Albin Michel.
- Durvy, C. (2001). *Les réécritures*. Paris : Ellipses Réseau.
- Foucrier, C. ; Mortier, D (2001). *L'Autre et le Même : Pratiques de Réécritures*. Publications de l'Université de Rouen.
- Gambier, Y. (1992). Adaptation : une ambiguïté à interroger. *Meta : journal des traducteurs*. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/meta/1992/v37/n3/002802ar.pdf>
- Gaudreault, A. (1998). *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*. Québec Nota Bene.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Editions du seuil.
- Hamon-Siréjols, C. ; Naugrette, C. (2008). Michel Vinaver, Côté texte/Côté scène. *Revue d'études théâtrales*.

- Larthomas, P.-H. (2001). *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris : PUF.
- Lochert, V. (2007). Macbeth/Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco. *Études littéraires*. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2007/v38/n2-3/016344ar.html>
- Mallet, N. (2002). Quand les vieux classiques font peau neuve sur les scènes franco-canadiennes : trois cas de figure. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/ttr/2002/v15/n1/006805ar.pdf>
- Passeron, R (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.
- Ryngaert, J.-P. (2011). *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris : Armand Colin.
- Sarrazac, J-P. (1981). *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : L'Aire.
- Sarrazac, J-P. (2002). *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort : Circé.
- Sarrazac, in André et al., (2008). *Tout contre le réel : Miroirs du fait divers*. Paris : Le Manuscrit.
- Simonot, M. (2001). *De l'écriture à la scène*. Paris : Théâtres-Écritures.
- Souriau, E. (1950). *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris : Flammarion.
- Ubersfeld, A. (1996). *Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin.

Sociologie

- Boltanski, L. (1982). *Les cadres, la formation d'un groupe social*. Paris : Editions de Minuit.

- Boltanski, L. ; Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.
- Bourdieu, P. (dir.) (1993). *La Misère du Monde*. Paris : Seuil.
- Chomsky, N. ; Herman, E. (1988). *La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*. Marseille : Agone.
- Freitag, M. (2011). *L'abîme de la liberté : Critique du libéralisme*. Montréal : Liber.
- Gomez, P.-Y. ; Korine, H. (2009). *L'entreprise dans la démocratie : une théorie politique du gouvernement des entreprises*. Bruxelles : De Boeck.
- Lasch, C. (2008). *Le Moi assiégé : Essai sur l'érosion de la personnalité*. Paris : Climats.
- Le Gall, J.-M. (2011). *L'entreprise irréprochable : réciprocité, responsabilité, démocratie*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Levinson, C. (1976). *La démocratie industrielle*. Paris : Editions du seuil.
- Lévi-Strauss, C. (1990), *La pensée sauvage*. Paris : Agora Pocket.
- Lipovetsky, G. (1996). *L'Ère du Vide : Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard.
- Maison des sciences de l'homme (1997). *L'éthique protestante de Max Weber et l'esprit de la modernité*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Rifkin, J. (1997). *La fin du travail*. Montréal : Boréal ; Paris : La Découverte.
- Gauchet, M. (1985). *Le désenchantement du monde, une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard.
- Gauchet, M. (2004). *Un monde désenchanté ?* Paris : L'Atelier.
- Taylor, C. (1992). *Grandeur et Misère de la Modernité*. Montréal : Bellarmin.
- Touraine, A. (2005). *Un nouveau paradigme pour comprendre le monde*

d'aujourd'hui. Paris : Fayard.

Touraine, A. (2010). *Après la crise*. Paris : Seuil.

Touraine, A. (2013). *La Fin des sociétés*. Paris : Seuil.

Weber, M. (1904). *Ethique protestante et esprit du capitalisme*. Paris : Plon.

Socio-économie

Allais, M. (1999). *La mondialisation : la destruction des emplois et de la croissance : l'évidence empirique*. Paris : Clément Juglar.

Allais, M. (2009). Lettre aux Français. *Marianne*.

Bell, D. (1979). *Les contradictions culturelles du capitalisme*. Paris : Presses universitaires de France.

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée.

Hardy-Hemery, O. (2001). Le pouvoir dans l'entreprise : actionnaires et dirigeants dans les sociétés du Nord, 1880-1960. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 48. Consulté à l'adresse <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/20530736>

Jappe, A. (2011). *Crédit à mort : la décomposition du capitalisme et ses critiques*. Paris : Lignes.

Kurz, R. (2011). *Vies et morts du capitalisme : chroniques de la crise*. Paris : Lignes.

Refait, M. (1994). *L'entreprise et l'Etat : capitalisme et démocratie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Sainsaulieu, R. (2001). *L'entreprise en débat dans la société démocratique*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

Simonde de Sismondi, J.-C.-L. (1819/1977). *Nouveaux principes d'économie*

politique, ou de la richesse dans ses rapports avec la population. Paris : Calmann-Levy.

Simonde de Sismondi, J.-C.-L. (1801/2012). *De la richesse commerciale.* Paris : Économica.

Simonde de Sismondi, J.-C.-L. (1815/2012). *Économie politique.* Paris : Économica.

Stiglitz, J. (2002). *La grande désillusion.* Paris : Fayard.

Stiglitz, J.-E. (2010). *Le triomphe de la cupidité.* Paris : LLL.

Tordjman, H. (2011). La crise contemporaine, une crise de la modernité technique. *Revue de la régulation.* Consulté à l'adresse <http://regulation.revues.org/9456>

Archéologie

Striedter, K.-H. ; Tauveron, M (2003). La reprise des œuvres rupestres : un casse-tête pour archéologue ? In : *Algérie, deux millions d'années d'histoire. L'art des origines.* Nemours : Musée de préhistoire d'Île-de-France.

Striedter, K.-H. ; Tauveron, M. (1993). Quel avenir pour l'art rupestre saharien ? Problèmes de conservation et de mise en valeur. In : *L'Objet Archéologique Africain et son Devenir.* Meudon-Cédex.

Striedter, K.-H. ; Tauveron, M. (1994). L'art rupestre saharien et ses problèmes. In : *Milieux, hommes et techniques du Sahara préhistorique. Problèmes actuels.* Paris : CNRS.

Œuvres

Barker, H. (2003). *Gertrude : le cri.* Paris : Éditions théâtrales : Maison Antoine Vitez.

Barker, H. (1998). *Les sept Lear.* Nantes : L'Atalante.

- Bene, C. (1979). *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre*. Paris : Editions de Minuit.
- Bond, E. (1992). *La compagnie des hommes*. Paris : L'Arche.
- Croce-Spinelli (1972). *Macbeth Negre*. Paris : Edition Speciale.
- Hugo, F.-V. (trad., 1866). *Macbeth*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Ionesco, E. (1972). *Macbett*. Paris : Gallimard.
- Jarry, A. (1896). *Ubu Roi*, Alfred Jarry. Paris : Larousse.
- Kane, S. (1999). *L'amour de Phèdre*. Paris : L'Arche.
- Loher, D. (2001). *Manhattan Medea*. Paris : L'Arche.
- Müller, H. (1971). *Macbeth d'après Shakespeare*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Seide, S. (1999). *La tragédie de Macbeth*. Lille : La Fontaine.
- Vinaver, M. (1982). *Ordinaire*. Lausanne : L'aire.
- Vinaver, M. (1973). *La demande d'emploi*. Paris : L'Arche.
- Vinaver, M. (1998). *King*. Arles : Actes Sud.
- Vinaver, M. (1979). *À la renverse*. L'Arche.
- Schmitt, E.-E. (1995). *Golden Joe*. Paris : Albin Michel.
- De Vos, R. (1996). *Débrayage*. Arles : Actes Sud.
- Vinaver, M. (1972). *Par-dessus bord*. Paris : L'Arche.

Essais

- Karinthy, F. (1926). *L'Oracle de Macbeth*. Paris : Cambourakis.

Machiavel, N. (2001). *Le Prince ou le nouvel art politique*. Paris : Presses universitaires de France.

Camus, A. (1951). *L'homme révolté*. Paris : Gallimard.